وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف
كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة العربية وآدابها

الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية المعاصرة، موضوعة الجسد، لأمين الزاوي نموذجاً

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة:
- ليلى حمراني

إشراف الأستاذ:
د. عبد القادر عميش

السنة الجامعية

2007-2006

الإهداء

إلى أستاذة حياتي ومعلمتي الأبديـة ....

دليل روحي الضائعة بين جنبات هذا الجسد الفاني ...

قنديل النور الذي أضاء لي الطريق في عز عتمتـها ...

إلى التي قلمت أظافري...، ورتبت دفاتري ... وتحملت نزق طفولتي ...

إليك أمي وحدك وبدون منـازع...

ليلى حمراني

كلمة شكر

بكل العرفان أسجل عظيم شكري وخالص امتناني لأستاذي الدكتور عبد القادر عميش، الذي كان إشرافه علي إنسانياً قبل أن يكون أكاديمياً، فكان الموجه والمتابع للبحث في كل مراحله وقد أفدنا كثيراً من ملاحظاته ونصائحه.

شكــراً جزيـــلاً

إلى كل من مد لي يد العون ذات يوم ولو بالكلمة المشجعة والابتسامة الطيبة.

الشكر الكبير لكل أساتذة: قسم اللغة العربية وآدابها بدون استثناء على ما قدموه لي من مساعدات.

أقول شكراً لكل من يتعب من أجل تحصيل العلم والمعرفة، لمن يسهر ليله يحاور القلم، شكراً لكل من سهرته وأرقته الفكرة بين الذهاب والإيـاب...

وقفة عرفان واحترام وامتنان طوال الزمن...

ليلى حمراني

المقدمـــة:

ظلت المرأة قضية جد هامة على غرار قضايا أخرى في حياة الإنسان والرجل على وجه الخصوص، مما خول لها فرصة اعتلاء عرش الأدب والتربع عليه على مر العصور وكر الدهور. فكانت قاسماً مشتركاً بين الشعراء والروائيين، كونها موضوعاً ثرياً للتشبيب والسرد معاً، هذا ما تترجمه قصائد الأوائل ومؤلفاته.

تفطن الرجل الجاهلي آنذاك، لكبير الأهمية التي تزخر بها المرأة، فهي موطنه الذي يسكن إليه، وهي التي تزخر على رعايته وتوفير الراحة له. مما أدى به إلى التغني بجمالها وفتنتها، حيث كانت درباً لابد من عبوره، قبل الدلوف إلى أغراض وموضوعات أخرى، حتى أصبحت المقدمة الطللية، قانوناً سارياً على كل من ود قول الشعر والغوص في أعماقه، ويدخل هذا تحت مسمى الغزل سواءً كانت عذرياً أو ماجناً.

لم يتوقف الأمر على الشعر فقط، بل نالت المرأة القدر نفسه من الأهمية والحفاوة في ميدان القص أو الحكي، فكانت بؤرة تتجلى من خلالها الذوات، وترتسم عبرها العديد من التيمات، فهي نقطة التقاء بين الروائيين، لكن أسلوب تعبيرهم عن المرأة يختلف من سارد إلى آخر، فهناك من رسمها بريشة الحب والاحترام والتقدير فوصلت أحياناً إلى التقديس، وهناك من صب جام غضبه عليها، فصورها على أنها غانية، فاحشة ومبتذلة. وهناك من يرى فيها السمو والطهر والعفاف، فهي السكن والمودة والرحمة، وهناك من يراها عبر الأساطير وآخر يراها الواقع فحسب، ومنهم من يجعلها تكأة رمزية، تتفتح على عوالم غير محددة من الدلالات.

لكن عادة ما يخرج الأديب عن أعراف المجتمع وهو ينتج لنا أدباً وهذا مقدور له ومقدر عليه، لأنه فنان وهذا الأخير يكسر العادي، الرتمي، ليعيد بناء العالم بمنظاره الخاص، وهذا ما نراه في الملفوظات السردية لروائيينا المعاصرين، وتمثل هذا التمرد في طرقهم بعض الأبواب الموصدة واستنطاقهم للمسكوت عه، وتجاوزه بمسافات كبيرة ولم يكن هذا من ديدن الرجل وحده، فحتى المرأة أصبحت تسرد جسدها وتعريه على صفحات الرواية لتعرضه على القارئ دون أي احترام لهذا الأخير.

وهذا النوع من الكتابة أنتج قاموسه اللغوي البذيء، وأساليبه، وحتـــى جرأتـــه ومغامراته الإبداعيـــة.

الذي حملنا على اختيار هذا الموضوع هو عدة أسباب تمثلت فيما يلي:

طبيعة الموضوع في حد ذاته، كونه موضوع العصر، كذلك الجدة التي يتميـــز بها، ولقد انشغلنا بهذا الموضوع منذ اطلاعنا الأول على بعض روايات نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، والطيب صالح، غـــادة الـــسمان، الطـــاهر وطـــار، إســـماعيل غاموقات، رشيد بوجدرة، أحلام مستغانمي، أمين الزاوي ....، ومن هنا بدأ سيل الأسئلة ينهمر علينا، وكان أول سؤال دفعنا للبحث هو: لماذا توظف الروايات هـــذه القـــضية، متجاهلة الدين والأخلاق والأدب ؟ ما الغاية منها ؟ هل هي محاولة اســـتفزاز القـــارئ واستثارة غرائزه وجذبه إلى شباك التذاكر ؟ أم تستعمل الجسد كجـــسر للعبـــور إلـــى قضايا أخرى أكثر أهمية منه ؟ ما الذي تضيفه هذه المشاهد البانورامية للرواية باعتبار أن اللغة هي المحور الأساسي في صنع الأدب ؟ وما اللغة التي يعبر بها روائيينا عـــن مثل هذه القضية ؟ هل هي لغة راقية ؟ أم هي لغة السوقة والعامـــة ؟

هل هي تعبير عن الواقع ؟ أم هي مجرد إفراغ لمكبوتات السارد ؟ وبالتالي فهل هي رواية أم مجرد سيرة ذاتيـــة ؟

ما موطن الجمال في الرواية الإباحية، لو جردناها من المشاهد الجنسية ؟ أيـــن يكمن الخطر في العلاقة الجنسية كطابو ؟ أم في اللغة التي تعبر عن هـــذا الطـــابو ؟، وهل يجرؤ أي روائي على قراءة نصه على العلن ؟

كلها تساؤلات دفعتني لطرق هذا الموضوع وهدفي مـــن وراء هـــذه الدراســـة أوجزه فيما يلي:

1) إثراء المكتبة الجزائرية بالدراسة والتحليل لرواياتنا الجزائريـــة.
2) بغية منا في رد الاعتبار لشخص المرأة الذي كرمه الله.
3) محاولة إيجاد الوسائل الناجعة لتهذيب الأذواق وتعويد العاقل الشريف على تذوق النصوص ذات الحس الجمالي.

4) تشجيعاً للأعمال التي تحفل بالمرأة وتقدس العلاقة الزوجيـة ولا تجعـل منهـا ذريعة في الذهاب كل الذهاب، إلى التشجيع على الفساد، فالنص الذي لا يقـرأ على العلن والحضور الواسع، نص مشكوك في مصداقيته، نـص اسـتفزازي، متطرف يناوش المجتمع في أقدس أقداسه، والواقع الثقـافي كفيـل فـي الـرد المنطقي للمجتمع على هذه النصوص.

ولتحقيق هذه الأهداف والخروج بموقف جلي، صممنا خطة تتضمن بالإضـافة إلى المقدمة والمدخل والخاتمة، ثلاث فصول تفرعت إلى ثلاثة عشرة مبحث.

يتناول المدخل قراءة مفاهيمية لمصطلح الجسد، ثم صورة المرأة عنـد العـرب ويختم بدراسة للجسد في الموروث الأدبـي.

أما الفصل الأول يتفرع بدوره إلى خمسة مباحث، يتطـرق الأول منهـا إلـى تمظهرات الجسد في الرواية العربية، وسندرس ضمنه مجموعة من الروايـات. أمـا الثاني فيتعلق بغائية توظيف الجسد في الرواية العربية.

أما المبحث الثاني فسنقارن فيه بين الكتابة الذكورية والأنثوية عن الجسد.

ثم محاولة التعرف على القاسم المشترك بين الرواية والسيرة الذاتية من خـلال النصوص السردية التي تكتب عن الجنس، ثم إشكالية تلقي هذه النصوص الإباحيـة.

أما الفصل الثاني، فسندرس من خلال اشتغال الجنس في الروايـة الجزائريـة، ممهدين له اجتماعياً في المبحث الأول. ليتم بعد ذلك إسقاط تلك الحـالات الاجتماعيـة على النصوص السردية ومحاولة المقارنة بين الواقع الاجتمـاعي والواقـع الروائـي. لنخلص إلى صورة المرأة الجزائرية البطلة، رمز الطهارة والعفـة.

سندرس كذلك الصورة الفنية والصورة الفوتوغرافية، وأيهما أخطر الأولـى أم الثانية، ثم كيفية تفاعل الجسد مع هذه الصورة. ومتى تصل هذه الصورة إلـى درجـة القداسة أو البذاءة.

أما الفصل الثالث فسندرس فيه سيميائية المحكـي: العنوان والشخصية والمكان، هذا لأن العنوان يساعد في الوصول إلى الفكرة المحورية للنص السردي.

ثم الشخصية وكيفية تفاعلها مع السرد باعتبارها جسداً يـــسرد نفـــسه ويـــسرد الآخرين. ثم ما مدى تفاعل الشخصية مع المكان في إبراز طبيعة النص السردي.

وقد تحتم علينا عدم الاستشهاد ببعض المقاطع السردية من رواية يصحو الحرير وهـــذا لبذاءتها. واحتراماً منا لمقروئية البحث وأخلاقيات القارئ، وإنما سنكتفي بالإشارة إليها في الهامش فقـــط.

كما أننا لم نعتمد على منهج معين في دراستنا هذه، إنما اعتمدنا على عدة مناهج وهذا لطبيعة الموضوع، إلا أننا في الفصل الثالث حاولنا مقاربته سيميائياً.

والله نسأل أن يكون هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، وآخر دعوانا أن الحمـــــد لله رب العالميـــن.

الشلـــــف فـــي: 2007/06/13

1/ مقاربـــة مفاهيميـــة لمصطلـــح الجســـد:

شاع في الفترة الراهنة وتربع على ميدان الدراسات الأدبية، مصطلحاً يبدو للوهلة الأولى أنه "جديـــد"، ألا وهو مصطلح "الجســـد" وهي ليست بالكلمة الجديدة في دلالاتها، إلا أنها أصبحت متداولة في هذا المجال، وخاصة فيما يـــدور منهـــا حـــول الخطابـــات الروائية. إلا أن هذا من باب التجديد ليس إلا، قد تواترت على هذا الحقل مترادفات شتى. فما معنى هذا المصطلح وما مفهومه ؟

أدب الجسد أو كما يسمى باللغة الأجنبيـــة "PronoGraphy"، هو بكـــل بـــساطة ليس بالأمر الجديد من حيث الدلالة، لأنه ينضوي تحت ما يسمى بالأدب المكـــشوف، أدب الفراش أو الأدب الصريح أو أدب العاهرات. وغيرها من التسميات التي طغت على هـــذا النوع من النصوص السردية والتي نقصد بها الكتابة عن الممارسة الجنسية.

إلا أن عبد العاطي كيوان يفضل مصطلحاً آخر لتسمية هذا النوع مـــن الـــسرود، فيقول: "إلا أنني أفضل مصطلحاً دالاً على مسماه هو: أدب الجسد".[1]
مدفوعاً بأسباب عديدة يجملها لنا معللاً اختياره هذا: "... لما يحمله من مضامين، إذ هـــو مصطلح جامع مانع، فمفردة الجسد متعددة، وهكذا كانت تعبر عن الأنوثة والذكورة بكـــل توجهاتها، كما أن اختياري لهذا المسمى فيه شيء من التعميم، وشيء من التقديس والتعالي في آن، ... وفيه شيئاً من الدنس والتدني والترخيص في آن آخر، فقد يحمل معنى التأدب والحياء والفضيلة، كما أنه يشير في خفاء إلـــى هـــذا العـــالم الخـــاص، بكـــل أنواعـــه ومترادفاته".[2]

ويضيف كذلك: "إذ هي كلمة دالة في غير إسفاف أو تبذل، على أن ذلك من بـــاب المجاز إذ أن أكثر هذه الكتابات لا تعد أدباً، وإنما هي نوع من الكتابة وحسب".[3]

يعرف مجدي وهبـــة، هذا النوع من الأدب مطلقاً عليه تسمية "الأدب المكـــشوف" "Erotic Letterature"، على أنه تلك المؤلفات التي: "تتصل بالعلاقات الجنـــسية علـــى اختلاف أنواعهـــا، ... ومـــن هـــذا النـــوع مـــن الأدب مـــا يـــسمى بـــالأدب المـــاجن "PronoGraphy" ومعناه في الأصل الكتابة حول العواهر، أو الإعلانات المثيرة التـــي

---

[1] أدب الجسد بين الفن والإسفاف: عبد العاطي كيوان، مركز الحضارة العربية، ط1، 2003.، ص 54.
[2] م ن، ص 54.
[3] م ن، ص 54.

كانت تعلق على أبواب الدعارة، ثم استعمل فيما بعد ليشمل مختلف أنواع الكتابة والصور والرسوم ... إلخ، والمقصود منها الإثارة الجنسية".[1]

ويذهب فتحي الأبياري في تعريفه لهذا النوع من السرود، بذات المفهوم الذي ذهب إليه مجدي وهبة، فيقــول: "أن كلمــــة Pronography معناهــا، "أدب المومــسات" أو العاهرات، "Obslene Woutting" وهذا الاصطلاح مكون من "Porny" أي: عاهــرة و"Graph" أي الكتابة. أي الكتابة عن العاهرات وما يتصل بهن".[2]

يفصح محمد عناني عن تسمية أخرى لهذا النوع من الخطابــات الــسردية، وهــو مصطلح "التصوير الجنسي للمرأة" "PronoGlassia"، إذ يقول: "إنه معاملة المرأة فـــي اللغة والأدب باعتبارها كائناً جنسياً فقــط".[3]

وهنا يلتقي كل من محمد عناني وروبرت شولر، في اعتبارهما للمرأة نصاً. حيث يتحدث هذا الأخير عن أحد أعضاء جسد المرأة، على أنه عضو في اللغة الأدب، ويصف به مكان العفة من المرأة.[4]

يكاد رأي رولان بارت يطابق رأي شولر حيث يقول: "... ألا يكون المكان الأكثر شهوانية في الجسد هو ذلك المكان الذي يظهر من تثاؤب الثياب ؟، لا يوجد في الانحــرام الذي هو نظام لذة النص (مناطق شبقيــة)، وهذا تعبير مزعج على كل حال ؟ فالشهواني إنما هو التناوب كما بين ذلك التحليل النفسي إنه الجزء من البشرة الذي يبرق بيت قطعتين من القماش (بين السروال والقميص ... عن هذا البريق هو الذي يثير الفتنة أو هو أيــضاً الإخراج الذي يحدد الظهور والاختفاء".[5]

إذ يرى أن هناك تشابه بين التعرية الجسدية والترقب السردي، تكمن اللذة حــسب رأيه، في بلوغ مكان اللذة من جسد المرأة، وبلوغ المعنى النهــائي بالنــسبة للقــصة أو الرواية، إذ هي إماطة متتابعة للغطاء، "وإن التهيج ليلجأ إلى الأمل في رؤية ... أو فـــي الوصول إلى نهاية الحكاية (وهذا هو الإشباع الروائي) أما الذي نحن فيه فهو على العكس

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 22.
(2) الجنس والواقعية في القصة: فتحي الأبياري، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، ت، ص 28.
(3) معجم المصطلحات الأدبية الحديثة: محمد عناني، الشركة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط2، 1997، ص 75.
(4) أنظر السيمياء والتأويل: روبرت شولر، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص 217.
(5) لذة النص: رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002، ص 33.

من ذلك (لأن ثمة استهلاكاً جماعياً)، إنه لذة ذات طابع ثقافي في أكبر من اللذة الأخرى".[1]

كان هذا فيما يخص مصطلح أدب الجسد الذي اتفقت معظم التعريفات، على أنه الأدب الذي يضم بين دفتيه، الحديث عن العلاقة الجنسية بين المرأة والرجل، وهذا الذي أصبح متمثلاً في الروايات العربية الحديثة.

2/ المرأة والبعد الأنثروبولوجي للجسد:

أ- صورائية المرأة عند العرب:

كان للشرف في شبه الجزيرة العربية حصة الأسد، فهو جل ما كان يتعصب له الرجل الجاهلي، بل القبيلة كلها، لدرجة أنها كانت تخوض الحروب لأهون الأسباب، فللقبيلة قوانين صارمة لابد من إتباعها، في الحفاظ على عاداتها وتقاليدها والحفاظ كذلك على الشرف، بل بولغ في المحافظة عليه، لدرجة كانوا يزهقون فيها الأرواح، لمجرد سوء فهم، أو نظرة عابرة غير مقصودة، لأحدى فتيات العشيرة.

قد تثار حرباً شعواء بين قبيلتين لاعتقاد منهم أن شرف القبيلة قد مس، وكانت المرأة النقطة الحساسة في شرفهم، ومن ثم أحاطوها بسياج متين من القيود والحدود، حتى لا يقع لهن أدنى إساءة.[2]

إلا أن هذه المرأة لم تكن واحدة بالنسبة للرجل العربي الجاهلي، بل انقسمت إلى قسمين: قسم يمثل المثالية، وقسم آخر يمثل المرأة الواقعية.

حفل الشعر العربي بنماذج جمالية للمرأة، ارتبطت بالواقع المعيش للشاعر من جهة، وبالجذور الأسطورية والمعتقدات الوثنية من جهة أخرى.

عدت الشمس قديماً الأم المعبودة، التي تمنح الحياة والخصوبة، وارتبطت بعبادة الشمس عبادة المرأة الأم، "وقد تخلفت عن عبادة المرأة الأم وعن ربطها بالشمس الأم المعبودة، وجعلها نظير للرموز التي رمزوا بها للشمس، كالنخلة والغزالة والمهاة تخلقت عن ذلك صورة يمكن أن نطلق عليها المرأة أو الصورة المثالية للمرأة".[3]

---

[1] م س: لذة النص: رولان بارت، ص 33-34.
[2] أنظر: في تاريخ الأدب الجاهلي: علي الجندي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص 68.
[3] م ن، ص 68.
- أنظر: ملامح الجسد الأنثوي في شعر نزار قباني: عبد الهادي بلمهل، رسالة ماجستير تحت إشراف: الدكتور: عبد الواحد شريفي، جامعة السانيا، وهران 2002/2003، المدخل.

إذ تفطن الرجل الجاهلي إلى الأهمية التي تتمتع بها المرأة في حياته، فهي التي تهبه الحياة والمتعة، لذا قدسها حتى ارتبط النموذج المثالي للمرأة بالنموذج الأصلي للأم أي بالمجتمع الأميسي، وتقول نبيلة إبراهيم: "إن النمط الأصلي للأم كان يسيطر في العصور الأولى حينما كان المجتمع تسود فيه الأم، فلما تغير المجتمع وأصبح مجتمعاً أبوياً انطمست بعض معالم الأمومة وإن ظلت آثاره باقية حتى اليوم نتيجة لأن النمط الأصلي للأم، يمثل جزءً أساسياً من محتويات اللاشعور".(1)

ولا تظهر لنا الصورة المثالية للمرأة من خلال الشعر فقط، بل حتى من خلال الآلهة التي كانوا يصنعونها، فقد كان الشيء المركز عليه في صنع هذه الأصنام، هو إبراز الأعضاء التناسلية للمرأة، دون أدنى اهتمام منهم بملامح الوجه، ولربما في هذا سر ما. لماذا يركزون على الأعضاء التناسلية للمرأة، دون الاهتمام بملامح الوجه ؟

لعلنا سنحظى بالإجابة عن هذا السؤال، عند عبد الله محمد الغزامي والذي تنقسم عنده إلى أربعة أقسام: الموؤدة، المعشوقة، الملكة والأم المعبودة، حيث يرى بأن هذه الثقافة لم تنبع من المرأة نفسها، وإنما هناك من صنعها، أي أنها ليست الفاعلة وإنما المفعول بها، لذا جاءت على هذه الصيغة: موؤدة، معشوقة، معبودة ...، والفاعل "هنا هو التصور الثقافي عن الجسد المؤنث، وهذا يجعل المؤنث بعيداً ونائياً وأجنبياً، ويجري إقصاء هذا الجسد وإبعاده، ليتحول من كائن حي محسوس فاعل ومنفعل، إلى كائن ذهني متخيل".(2)

بتفضيلهم للمرأة الصامتة، وانزعاجهم من المرأة السليطة اللسان، التي كانوا يعاقبونها لأن اللسان هو عضلة تخص الرجل دون المرأة، فهو الذي ينوب عنها في قضاء هذه الحاجة، "الكلام"، فالأصنام المتمثلة: "بمناة والعزى واللآت، ليست سوى كائنات خرساء، لا تفعل شيئاً ولا تنطق بشيء، وهذا بالضبط هو مرام الفضاء اللغوي من الجسد المؤنث: ألا يفعل وألا يتكلم".(3)

تراوحت صورة المرأة عند الرجل الجاهلي بين القداسة والواقعية، بين المدح والذم، فهي رمز للحياة والجمال والسعادة، ونشوة الانتصار الميتافيزيقي، في مواجهة

(1) الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق: نبيلة إبراهيم، مكتبة القاهرة، دط، دت، ص 241.
(2) ثقافة الوهم: عبد الله الغزامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط$_2$، 2000، ص 39.
(3) م ن، ص 39.

الوجود، كحال عشتار وفينوس واللآت والعزى ومناة ...، وتراها من ناحية أخرى رمزاً للزمن وما يمثله من تقلب وشرور.(1)

وهكذا رفع الجاهلي المرأة إلى مصاف الآلهة تارة، وأنزلها إلى الحضيض تارة أخرى.

كان هذا فيما يخص المرأة المثالية فماذا عن المرأة الواقعية ؟

يمكننا القول أن مكانة المرأة عند الرجل الجاهلي، لم تختلف كثيراً عن غيره من الذين سبقوه من الحضارات الغربية، إذ لم تكن للمرأة قسمة من الإنصاف والكرامة، حتى أنها كانت لا تكرم عند زوجها إلا لأنها ابنة الرئيس، أو أم لابن محبوب، أما أنها تكرم لشخصها كإنسان وكامرأة فهذا ما لم تكن لتحلم به قط، فقد كانت في مرتبة الحيوان، إذ كانت رعايته واهتمامه بها كرعايته لفرسه أو دابته أو أي شيء يملكه، إذ يقول عباس محمود العقاد بأن المرأة إذا هانت "فهي عار يأنف منه أهلوه، أو حطام يورث مع المال والماشية".(2) إنها المكانة التي حظيت بها المرأة الواقعية، فهي مثلها مثل الناقة أو الفرس، ليس هذا فقط بل كانت محل خوف من جلب العار، وقد بلغ بهم هذا الخوف إلى حد وأد بناتهم، حتى لا يحدث لهم ما يجلب عليهم العار، "فبعضهم كان يحفر حفرة تمخض المرأة على حافتها، فإذا ولدت بنت رمت بها في الحفرة وإن ولدت ولداً احتفظت به وبعضهم كان يرميها من شاهق جبل ومنهم من كان يغرقها ومنهم من كان يذبحها".(3)

لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل كان "من المبالغة في الآثرة والمحافظة على كرامة العرض أن يتزوج الرجل زوجة أبيه بعد وفاته وأن يجمع بين الأختين أو يتزوج أخت صديقه على أن يزوجه أخته ونحو ذلك من العادات التي كانت فيهم".(3)

أما بعد نزول القرآن الكريم، انتشر نوره في أصقاع المعمورة، أعطى للمرأة حقها وأصبحت ملكة على نفسها، وتتمتع بذات الحقوق التي حظي بها الرجل، فأنصفت إنصافاً عظيماً لم تكن تحلم به في غيره من العصور، وفي كل الحضارات ومع معظم الديانات الأخرى.

(1) أنظر: عالم المرأة في الشعر الجاهلي: حسن عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، 1998، ص 14.
(2) المرأة في القرآن: عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت، ص 53.
(3) المرأة في الشعر الجاهلي: أحمد محمد الحوفي، دار الفكر العربي، ط$_2$، ص 297.
(3) م س: في تاريخ الأدب الجاهلي: علي الجندي، ص 68.

ب- الجسد في الموروث الأدبي العربي:

لعل أشهر المؤلفات التي تحدثت عن هذه الظاهرة، وما يترتب عنها من نتائج سيئة، هو كتاب "ألف ليلة وليلة"، والذي جاءنا معالجاً لبعض الظواهر الشاذة، مثل العلاقات غير الشرعية، الزنا، البغاء ... والخيانة الزوجية، وقد جاءت شهرزاد بقصص كثيرة من مثل: "حكاية الملك شهريار وأخوه شاه زمان"، "المارد والعروس المختطفة"، حكاية "ابن الملك محمود وزوجته"، حكاية "الصعلوك الثاني"، "حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء"...

إلا أنها لم تأت بها من باب التهتك، أو البحث عن الإثارة الجنسية، وإنما جاءت بها لتبرهن للملك أنه ليس كل من هي من بنات حواء مجبولة على الخيانة وعدم الأمان، وإنما هناك حالات شاذة، كما أن الخطأ ليس خطأ المرأة وحدها بل المرأة والرجل معاً، كلاهما قام باقتراف الجريمة ويجب معاقبتهما معاً مثلما عاقب الله سبحانه وتعالى آدم وحواء بإخراجهما كلاهما من الجنة ولم يطرد حواء وحدهما لقوله تعالى: "**وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر إلى حين**".[1]

تحدثت شهرزاد في الليالي بكل طلاقة وجرأة متناهية وببساطة بلغة مباشرة حيث يعتقد محمد رجب النجار أنها تحدثت ببساطة لأن لغتها "تستند في صياغتها الشعبية إلى قاعدة دينية لا تجد في اللفظ الجنسي الصريح حرمة أو محظوراً ... كما تستند في مضمونها إلى واقع عربي قاهر ...".[2]

ويضيف قائلاً: "... انطلاقاً من كون الليالي ذاتها سردا قصصا شعبيا لا يأبه بالمحرمات أو الممنوعات الجنسية في بعض القصص ولا يقبل بالنفاق الاجتماعي، وانطلاقاً من كون شهرزاد الراوية والأنثى تتعامل مع قضايا الحب والجنس تعاملا طبيعيا وإنسانيا ينم عن احترامها المطلق للغرائز الطبيعية وبذلك تحررت من كل المكبوتات الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية ...".[3]

---

[1] سورة البقرة، الآيتان 34-35.
[2] مقال: قصص الحب في الليالي، مجلة فصول، ع$_1$، ج$_2$، م ج$_{13}$، الهيئة المصرية للكتاب، 1994، ص 251-252.
[3] م ن، ص 252.

يؤيد الناقد شهرزاد فيما ذهبت إليه ولا يرى فيه نوعاً من الإباحية أو التبذل أو محاولة استثارة الغرائز بل يجد فيه جرأة وشجاعة لا متناهية إلا أن الكثير من النقاد من يتهم الليالي بالمجون والخلاعة، ولعل عبد الله الغزامي هو واحد منهم، إذ يقول عن ذلك: "جاءنا كتاب ألف ليلة وليلة عقلا من اسم مدونة أو مدونيه لأن الذي دونه كان يؤمن أنه كتاب في المتعة الساذجة فحسب، ولذا لا يشرف ولا يسر اسم مدونيه فترفعوا عن ذلك واكتفوا بحسنة المتعة".[(1)]

أي نعم، لقد جاءنا كتاب الليالي مجهول المؤلف، وهذا الأمر مازال إلى يومنا هذا لم يكشف عن الغموض فيه ولم يفصل في أمره بعد ويبرر لنا سبب اختفاء اسم مؤلفه لأنه كتاب في المتعة الساذجة يعمد إلى إثارة الغرائز الجنسية عند القارئ لذا فهو لا يشرف صاحبه بل يحط من قيمته.

ظهرت في الآونة الأخيرة بعض الروايات التي سميت بكتب التثقيف الجنسي، ككتاب " الروض العاطر في نزهة الخاطر" للنفزاوي الذي لا يرى المرأة إلاَّ جسداً يجب أن يخضع لرغبات ونزوات الجسد المذكر (الرجل) جسد دون عقل ولا ذكاء بل قصر الذكاء على الرجل فقط، معتقداً أن كل من يخالف رأيه جاهل وأحمق ولا دراية له على الرغم من احتقاره الشديد للمرأة والاستهانة بها في هذا الكتاب إذ لا يعد الجسد الأنثوي سوى وسيلة لتحقيق المتعة حيث يقول في إحدى حكاياته: "حكي أن امرأة يقال لها المعبرة وكانت أحكم أهل زمانها وأعرفهم بالأمور قيل لها: أيتها الحكيمة، أين تجدن العقل معشر النساء ... ؟

قالت: "بين الأفخاذ".[(2)]

لخص النفزاوي المرأة واختزلها في عضوها الجنسي، ونفى عنها العقل وحقرها ونزل من قيمتها، يقول عبد الله الغزامي في هذا الصدد: "... يقلص الجسد البشري والأنثوي خاصة ليحصره في العضلة الجنسية، فيحيل المرأة إلى كائن فرجي عديم العقل وليس له من قيمة معنوية أو حسية سوى ذلك الموقع الصغير الذي صار غاية اللذة الرجولية وليس الرجل سوى ... وفيما عدا ذلك فلا عقل ولا لذة ولا نعمة".[(3)]

(1) م س: ثقافة الوهم، ص 09.
(2) الروض العاطر في نزهة الخاطر: النفزاوي، تح: جمال جمعة، دار رياض الريس، لندن، 1990، ص 137.
(3) م س: ثقافة الوهم، ص 21.

تمثلات الجسد الأنثوي في الرواية العربيـــة المعاصرة:

كان ينبغي أن نعرج على قضية الجنس في الموروث الأدبي قبل أن نطرقها في الرواية العربية الحديثة، لنتبين أن هذا الموروث لم يخل من الحديث عن هذه الظـــاهرة لكنه تناولها تناولاً محتشماً على عكس ما هي عليه اليوم، إذ هناك من أصبح متخصصاً في هذا الميدان حيث تراءئ له الحسد كأرض خصبة تصلح لزراعة كل ما يحلو له من ألفاظ نابية وعبارات مسفهة.

لذا يمكننا القول أن القصص أو السرود أو الكتابة بصفة عامة في هذه القــضية قديماً كانت حبيسة أدراج الوزراء والملوك الباحثين عن المتعــة وطـــرد الفـــراغ. ولا يخفى على أحد أن كتاب ألف ليلة وليلة على الرغم من أهميته وتميز بنائه إلا أنه جاء غفلا عن اسم مؤلفه وهذا إن دل على شيء وإنما يدل على ذلك الحرج الذي يقع علـــى صاحب الكتاب إن كشف هويته للعامة وهو على علم بأنه كتـــاب مخـــل بـــالأعراض وباعث على التقزز ولأنه شيء يدعو إلى الحشومـــة.[1]

كتاب كهذا على ما فيه من مجون لا يمكن أن يـــشرف صـــاحبه ولا يمكـــن أن يجلب له إلا العار واستهجان القارئ له وسخطه عليه، فثقافتنا العربية هي ثقافة تـــستر ومراعاة حدود الحياء على عكس الآداب الغربية التي صورت المرأة في شكل شـــبقي مثير دون حياء.

الثقافة العربية المسلمة هي وحدها التي أنصفت المرأة وأعطتها حقها ومنحهـــا مكانة لائقة، لكن لم تبق هذه الثقافة على حالها، وهـــذا بعـــد أن رأى هـــذا المجتمـــع الإسلامي صورته في مرآة الآخر (المستعمر) خاصة بعد الحملـــة البونابارتيـــة علـــى مصر "إنها لحظة اللقاء مع الغرب التي دفعت بالإنسان الغربي إلى التعرف على ذاتـــه من خلال ذلك الآخر (الغـــرب)".[2]

---

(1) أنظر بلا حشومة: الحسنانية النسائية في المغرب: سمية نعمان حسبوس، ترد عبد الرحيم حزل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط$_1$، 2003، ص09.

(2) المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف: رشيدة بنمسعود، إفريقيا الشرق، المغرب، ط$_2$، 2002.

ولما اطلع العرب على ما أنجزه الغرب حدث لهم نوع من الصدمة لينكبوا عليها يتدارسونها، محاولين استيعابها فانجذب فريق منهم إليها "متبنيين كل ما في الفكر الغربي، من منجزات علمية وأفكار فلسفية ومذاهب أدبية وفنية."[1]

لم يرى العرب أنفسهم إلا من خلال هذا الآخر الغربي الذي جعلهم يتساءلون عن سبب تراجعهم وتقدمه في كل الميادين، وهذا ما دفع بهم للرجوع إلى تراثهم محاولين إحياءه من جديد لدراسته وتطويره، بغية الالتحاق بالركب الحداثي، لتظهر إلى السطح مجموعة من المدارس الأدبية واحدة تدعو للتمسك بالأصالة وأخرى تهاجم كل قديم داعية إلى الحداثة في كل أوجهها.

لسنا في مقام استعراض عوامل النهضة أو الغوص في أغوارها، لكن الأمر المهم والذي نسعى للوصول إليه هو قضية تحرير المرأة العربية أو بالأحرى تعريتها إن كانت وليدة الفكر والإيديولوجيا العربية الإسلامية، أو ما إذا كانت ابنة الغرب تبناها العرب، فالوعي بواقع المرأة المزري داخل المجتمع العربي لم يتحقق إلا بعد أن رأى هذا المجتمع نفسه في مرآة الغرب، وما هي بالصيرورة التاريخية وليست مستلهمة من التراث العربي والقرآن والسنة، "إنما هي منعرج في التطور التاريخي العربي في اتجاه الغرب."[2]

هذا ما يسميه "أدونيس" بصدمة الحداثة[3]. فمحاولة تحرير المرأة العربية تنتسب إلى الغرب حسب رأي أحد شاهدي العيان، الذي شهد حدث التقاء العرب بالغرب لأول مرة، إذ يصف لنا كيفية دخول الفرنسيين إلى مصر مصوراً تبرج نسائهم وخروجهم عن الحشمة والحياء، ليطول بوصفه حتى لباس المرأة الفرنسية مصوراً إياه بالتدقيق الممل من مناديل وطرح كشميري، والمهم في ذلك سلوكهن المثير من الضحك والقهقهة في الشارع ومداعبة العامة. مما سهل مهمة الالتحاق بهذا الركب على فئة من النساء الفواحش بغية الدخول في عالم الحرية المزيف، الذي تعمي أضواؤه الأبصار بقدر ما تبهرها، يكفي هذا للقول أن ثقافة العري أو التعرية لم تنبع من المجتمع العربي

---

[1] م س: المرأة والكتابة: رشيد بنمسعود – ص 21.

[2] م ن، ص 22.

[3] أنظر الثابت والمتحول، بحث في الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، أدوسين، ج3، دار العودة، بيروت.

في كل أحواله، إنما كانت ولازالت مستوردة من الغرب كباقي السلع الأخرى التي تبهرنا وتدهشنا فنهرع إليها نبتاعها ونتعاطيها بل وندمن عليها حتى ولو كانت فاسدة، إذ ليس كل ما يأتي من الغرب جميلاً.

وإذا ما قرأنا أي نص إبداعي حديث، سواء كان شعرا أم نثرا، رواية أو مسرحية أو دراسة نقدية، فسنجدها كما يقول أحدهم تصرح بقوة معلنة أنها من: "بنات مزابل الحي اللاتيني في باريس أو أزقة سوهو في لندن، عليها شعار الشاذين من أدباء الغرب الذين لا يكتبون أفكارهم إلا في أحضان المومسات ...".[1]

لقد تم لنا معرفة الدور الذي قام به الغرب في عملية التعرية التي مورست على المرأة منادياً بتحريرها بشعارات مبتذلة تبطن ما لا تظهر، بالإضافة إلى ذلك تلك البعثات العلمية المتوجهة إلى الغرب، وتشبع بعضهم إن لم نقل كلهم بثقافة الآخر المنحلة، وغرفوا ونهلوا من ذلك النبع حتى الثمالة وعادوا إلى أرض الوطن ليمارسوا أفكارهم على نصوصهم الإبداعية سواء كانت شعرية أم سردية.

كان من ضمن النخبة المهاجرة نحو الغرب والذي نادى ببعض أفكاره (الغرب) "محمد حسنين هيكل"، حيث يقول مفصحاً عن شدة تأثره بتلك الثقافة واللغة التي بهرته على حد تعبيره معرباً عن ولعه بالأدب الفرنسي معترفاً بأنه لم يكن يعرف منه إلا القليل أثناء مغادرته مصر، ولما انكب على مطالعته ومدارسته هذه اللغة وآدابها تمكن منه حبها، حيث رأى ما لم يراه في غيرها من الآداب الأخرى قبلا إذ يقول: "رأيت سلاسة وسهولة وسيلا، ورأيت مع هذا كله قصداً ودقة في التعبير والوصف والبساطة في العبارة لا تواتي إلا الذين يحبون ما يريدون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم".[2]

نلفي في هذا القول ما يشهد على الذي قلناه قبلا، لذا جاءت روايته "زينب" في طليعة الآداب الحديثة لتخبرنا بدورها عن زاوية من حياة السارد ينقد فيها بعض العادات والتقاليد، وذلك النظام الطبقي المهيمن على المجتمع المصري في تلك الفترة،

[1] الحداثة في ميزان الإسلام، عوض ابن محمد القرني، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1988، ص 18-19.
[2] قصة زينب: محمد حسنين هيكل، دار الهلال، دط، يناير 1953، المقدمة.

معالجاً في نصه هذا قضية شديدة الأهمية، "فتنظيم الأسرة وتحرير المرأة هي المحــور الذي تدور عليه انتقادات المؤلف الاجتماعية".[1]

نعاين بجلاء من خلال ما سبق، أن "محمــد حسيــن هيكــل"، هو أول من قــام بعملية تحليل لما كان ماثلاً في الريف المصري آنذاك، من سلوكات وطبائع راسخة في ذلك المجتمع ومتجذرة فيه، يجدر بنا القول أنه أول من طرق قضية اجتماعية وشــائكة في نفس الوقت مجمل طرحها هو أن الرابطة الزوجية يجب أن تقــوم علــى المحبــة ورضا الطرفين خاصة المرأة إذ لا يجب إكراهها على الزواج بمن لا تريد.[2]

فهناك من يعتقد أن "محمد حسنين هيكل" لم يوفق كثيراً فــي رســم شخــصياته بواقعية على الرغم من توفقه في نقد بعض العادات والتقاليد الجــائرة. لأنــه صــور شخصيته البطلة على غير ما هي عليه في الواقع المصري والريفي، في تلك الفترة من الزمن ويتجلى هذا واضحاً في بطلته "زينــب"، التي رسمها برومانــسية شــديدة كمــا تزعم ذلك "فوزيــة العشمــاوي" والتي ترى أن زينب أصبحت تشبه الفتيات الفرنسيات في عهد الرومانسية لما تشدو به من مشاعر رومانسية وكأنها مقتطفة من كلام إحــدى بطلات "شاتو بريــان" و"ألفريد دي موسيــه" متمثلاً ذلك في رقة حديثها عــن الحــب الذي يؤدي إلى الموت عشقاً وهذا الأسلوب الرومانسي في المحبة لم تثقفــه الفلاحــة المصرية في بداية القرن العشرين بل على العكس تماماً من ذلك فقد كانت تتميز "بروح الواقعية وأحياناً ببعض الخشونة في عواطفها وتصرفاتها".[3]

مما يجعلنا نلمح التأثر الكبير بالثقافة الأوروبية التي تشبع بها "محمــد حــسين هيكل" وغيره من نقاد وروائيي تلك الفترة الذين هجروا ذواتهم إلى الآخر، بحثــاً عــن الحرية والمساواة في ثقافة الغرب المتطرفة، تلك الثقافة التي ظلت تحتقر المرأة وتلعن جسدها إلى زمن غير بعيد، ثقافة تنوع الثقافة التي لطالما اعتبرت المرأة مجرد حيوان نجس، لتعاني هذه الأخيرة داخلها التحقير والامتهان، لأنها كائن ناقص، محكوم بلعنــة

---

(1) القصة العربية المعاصرة: أنور الجندي، مطبعة الرسالة، دط، دت، ص 38.
(2) أنظر: م ن، ص 36-37.
(3) المرأة في أدب نجيب محفوظ: مظاهر تطور المرأة في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ (1945-1967): فوزية العشماوي، حقوق الترجمة والنشر بالعربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2002، ص 19.

الجسد ومتهم بجسر الخطيئة، لطالما اعتبرت المرأة في نظر هذه الثقافة شيطاناً تارة، وتارة أخرى حيواناً نجساً.

راح العرب منادين بحرية المرأة متمسكين بأفكارهم المستوردة من الغرب الذي لم يعرف الحرية إلا مؤخراً معرضين عن الشريعة الإسلامية التي نادت بالحرية والمساواة وإعلاء مقام المرأة وإعطاء كل ذي حق حقه فسمح لها بالعمل والخروج للجهاد واختيار الزوج ولم يفرق في ذلك بين الرجل والمرأة إلا من خلال ما قدمت أيديهما من عمل صالح ومن تقوى وإيمان، فالمرأة العربية المسلمة حصلت على حريتها منذ قرون عديدة خلت.

تركنا هذه الشريعة العادلة وتبعنا ثقافة ظلت تحتقر وتستعبد المرأة في كل الظروف، فكانت المفاجأة والصدمة حادة لأن حرية المرأة لم تتجسد عملياً إلا على جسدها فقط، بدلاً من تحريرها نفسياً وعقلياً حرروا الجسد منها فقط وهذا الذي كانوا يرمون إليه منذ البدء فنزعوا عنها نقاب الحياء والأخلاق والقيم ليزرعوا فيها بذور الفسق والتحلل والتعرية، وهذا ما تميزت به معظم الروايات الصادرة بعد "زينب" واستمرت هذه السرود مجسدة تلك النظرة القاصرة للمرأة باعتبارها مخلوقاً ناقصاً ومتعلقة بالآخر فهو الذي يحدد حريتها واكتمالها.

حيث قاموا بتقديم شخصيات روائية مأخوذة من الواقع المصري سواء كانت من المدينة أو من الريف مستمرين في تلك النظرة التي مفادها أن المرأة مخلوق ضعيف وخاضع لسلطة وإرادة الرجل إذ هي المرأة القاصر التي تختفي وراء الرجل وتحتمي به وهذه الصورة نجدها لدى كثير من كبار الروائيين الذين كانوا يعادون المرأة.[1]

حيث حاولنا تتبع بعض السرود لمعرفة طريقة تعبير الذات الساردة عن مثل هذه الظواهر وكيف تطورت هذه الأخيرة من روائي إلى آخر، ومن محكي إلى آخر، فبعد أن رأينا محمد حسنين هيكل في روايته زينب، التي عبر فيها عن تلك النظرة الرومانسية للمرأة والجنس[2]، نعرج على نصوص إبداعية أخرى بغية معرفة درجة

---

(1) أنظر م س: المرأة في أدب نجيب محفوظ: فوزية العشماوي، ص 21.

(2) أنظر أزمة الجنس في القصة العربية: غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت – لبنان، ط$_2$، 1978، ص 66.

التطور الحاصلة انطلاقاً من هذه الأخيرة "زينب" إلى أحدث نص سردي ظهر على الساحة الأدبية.

لقد كانت مصر أول محتضن للنهضة متأثرة في ذلك بالثقافة الغربية، لكن هذه الموجة الجديدة لم تتوقف عند مصر فقط وإنما اجتاحت مختلف البلدان العربية على اختلاف مشاربها.

وهذه قصة "المقبرة المدنسة" لصاحبها توفيق عواد، تصور لنا ردة فعل أهل القرية اتجاه امرأة قروية سقطت ضحية نزواتها وهواجسها الجنسية، فهذه القصة حسب ساردها هي تصوير صادق للمشاعر التي تنتاب أهل القرية اللبنانية طبعاً اتجاه امرأة ظلت طريقها.[1] حيث نلمح في هذه القصة الإحساس المسيحي بالخطيئة الذي لا نعثر عليه في باقي النصوص السردية الأخرى.

ثم نلتقي محمد طاهر لاشين الذي يصور لنا في مجموعته القصصية الثانية "حديث القرية" العلاقة بين الرجل والمرأة كموضوع أساسي في هذه المجموعة محيطاً بجملة من الظروف التي ساهمت في صنع المأساة وأهمها الفقر كما صور لنا تعصب أهل القرية للشرف الذي يقول عنه غالي شكري: "إنه هذا الشعور النائم في خلايا دمائهم تحركه أقل هزة من الخارج من السطح".[2] فالخطيئة عندهم أكبر وأقوى من الحياة والعار عندهم لا يغسل ولا يطهر إلا بالدم المراق.

نجد نفس الطرح عند السارد "عيسى عبيد" في مأساة "قروية" حيث يساهم الفقر في الجريمة وبالتالي تتحول تلك النظرة الرومانسية للجنس من الحب من أجل الحب إلى الحب من أجل الثراء، وهذا ما يقود إلى فراش الرذيلة والدناءة والفساد، ليغدو بمثابة التطور الحاصل من "زينب" إلى مأساة قروية.

"أما العقاد" والذي يلقب بعدو المرأة فقد صور المرأة بكل ما تحمله معاني الشيطنة والخداع والمكر والإغواء وهذا في روايته "سارة (سنة 1938)" بشحنه لبطلة قصته سارة هذه الخصائص وهي الشخصية اليهودية الأصل وهذه "الشخصية النسائية تبدو في رواية العقاد امرأة شابة ناعمة وذات دلال وأخلاقيات مشبوهة،

---
(1) م س: أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، ص 66.
(2) م ن، ص 70.

شخصية سارة تعتبر فريدة من نوعها في الأدب الروائي العربي حتى ذاك الحين بسبب حريتها الزائدة واستقلالها التام غير المعهودين في المجتمع المصري حينـــذاك ..."[1] لقد استطاع العقاد أن يصب جام غضبه على المرأة وصورها كما يريد بعـــداء. وهـــو الملقب بقعدو المرأة، لكن هذا لم يكن معهوداً في ذلك الوقت من الزمن إلا في القليـــل من النسوة، علماً أن المرأة التي أحبها العقاد وتسمى صارة وهي ملهمته في روايته هذه حتى أصبحت شخصية سارة النموذج المفضل للمرأة المتحررة الخارجة عن التقاليد في الكثير من المرويات العربية فيما بعد".[2]

وأما توفيـــق الحكيـــم في روايته الرباط المقـــدس[3] سنة 1944 فقد عبر عـــن تمزق العربي بين الحضارة الوافدة إليه وحضارته الأصلية، كما أنه صور تلك الحيرة التي وقعت فيها المرأة بين الرجل الذي يمنحها حياة زوجية وأطفـــال والرجـــل الـــذي يبادلها الحب بالجسد.

إلا أن توفيق الحكيم وقف في سرده للمشهد الجنسي فـــي لحظتـــه الميكانيكيـــة مهتمـــاً بالقشور دون أن يتعمق في لب المأساة لكنها تعد نقطة البداية للإحـــساس بالمدينـــة لأن التطور الصناعي الوليد في بلادنا تولدت عنه علاقات معقدة في مجتمعنا وعمت فيـــه النظرة المادية لكل شيء "ولهذا السبب بعينه كانت العلاقة الجنسية هي المحك المباشر لهذا التطور في شتى معانيها وقيمها ودلالاتها".[4] توفيـــق الحكيـــم لم يكن وحده مـــن خاض غمار هذه التجربة حيث نجد:

"يحـــي حقـــي" في مجموعته "أم العواجـــز" والذي يعتبر أن الجنس هـــو قـــوة خطيرة التأثير والفعالية، إذا ما اصطدمت مع القوى الأخرى أحدثت المأساة، "فلم تكـــن هذه المأساة هي "الجنـــس"، وإنما كان الجنس أحد معالم المأساة كما كان رمزاً مكثفـــاً لها في الوقت نفسه".[5] وهذا لأن يحي حقي اتبع المنهج النفسي في بنائه للشخصية فلم يكتف بالعامل النفسي فقط، بل ضم إليه العامل الاجتماعي والذهني، ولعـــل شخـــصية

---

[1] م س: المرأة في أدب نجيب محفوظ: فوزية العشماوي، ص 21-22.
[2] أنظر م ن، ص 22.
[3] أنظر الرباط المقدس: توفيق الحكيم، الكتاب الذهبي، 1994، ص 106-107.
[4] م س: أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، ص 74.
[5] م ن، ص 131.

"بمبـــة" في أقصوصته "احتجـــاج" هي خير مثال على ذلك حيث يصور فيها الروائـــي كل الظروف والعوامل المحيطة بهذه الشخصية، وينتقل يحي حقي من المأســـاة التـــي يمكن أن تحدث للشخص إلى مأساة الوجود الإنسانـــي.[1]

لدينا أيضاً: "الحـــي اللاتينـــي" لــ سهيل إدريس سنة 1954 التي تعبر لنا عـــن الصراع السياسي والاقتصادي بيننا وبين الغرب والذي انعكس على الشخصية فأحـــدث تناقضاً بين الذات والآخر.

أما "إحســـان عبد القـــدوس" فقد كان يجمع في أعماله بـــين الكتابـــة الروائيـــة والطريقة التقديرية الصحفية، لذا اتسمت القصة عنده بالفوتوغرافية على المستوى الفني والتحريض على المستوى الاجتماعي حيث يقول غالي شكري: "فإنني أرى أن اللحظة الميكانيكية في الجنس، كما يبدأ في تصويرها إحسان وينشط خيال القارئ في تكملتهـــا يرجع إلى ذلك المنهج القاصر في التعبير".[2] وهكذا وقع إحسان عبد القدوس في فـــخ الجسد والإغراق في المشهدية الجنسية وليت الأمر توقف عند هذا الحد فقـــد:

تجـــاوز "جبران خليل جبران" هذا وراح ينادي بالثورة الجنسية[3] باعتباره من دعاة التحرر الجنسي، حيث نجده يحرض المرأة في التمرد على التقاليد مثل الذي حدث في قصة خليـــل الكافـــر والأجنحـــة المتكســـرة والتي اختارت بطلتها الحب عـــوض الزواج. الوضع نفسه بالنسبة لــ "صـــراخ القبـــور" و"الشريعـــة العميـــــاء"، حيـــث اعتبر أن علاقة "الـــزواج ليست خلاقـــة إلا في حالات استثنائية نادرة".[4]

وإن إنجاب الأطفال لا يعني الاستمرار والحفاظ على الحياة. بل يزيد على هذا فيتنبـــأ كما قال أدونيس بأنه "سيجيء يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال والنساء حـــرة فعـــلاً، ويكون بوسع الرجل فيه أن يقول للمرأة: هل لك أن تعرفينني جنسياً لمدة ثلاث ساعات وبعدها لا يتعرف واحد منا على الآخر من جديد ؟ ثم له أن يقدم لها لقاء ذلك ما تريد، كما يقدم لقاء الأشياء الأخرى".[5] هو يدعو الآن إلى الزنا والعياذ بالله مركـــزاً علـــى

[1] م س: أزمة الجنس في الرواية العربية، ص 131.
[2] م ن، ص 188.
[3] م س: الثابت والمتحول، ص 188.
[4] م ن، ص 188.
- أنظر القصة العربية المعاصرة: أنور الجندي، ص 26-31.
[5] أنظر الثابت والمتحول، ص 188.

جسد المرأة مصنفاً إياه إلى سلعة فقط، حيث يقول: "كما يقدم لقاء الأشياء الأخرى" ثم يأتي أدونيس ليقول لنا أن كتابات جبران ممتلئة بالحب بل بتمجيد الحب.[1] عن أي حب هو يتكلم ؟ علماً أن الحب أقسام وأنواع: من أشهره الحب الطبيعي الذي يكون بين أي رجل وامرأة متوجاً بالزواج وبإمكانه أن يرقى إلى درجة الحب الروحي لأنه يقوم على الأحاسيس والعواطف وتعانق الأرواح وهناك نوع آخر يسمى بالحب البوهيمي[2] [ولعلهم أصابوا كثيراً في هذه التسمية] والذي تعلى فيه سلطة الجسد والشهوة والجنس والرغبة عن الأحاسيس النبيلة والحب الطاهر هذا لأن الحب يولد الرغبة لكن الرغبة لا تولد الحب.

بهذا نكون قد وصلنا إلى الإجابة عن السؤال المطروح، فجبران كتاباته ممتلئة بتمجيد الحب البوهيمي الحيواني العفن والعياذ بالله، هذا فيما يخص جبران الذي لا تساوي المرأة عنده إلا المتعة الزائلة وفقط.

إلا أن نجيب محفوظ لم يقدم الجنس والمرأة كمتعة زائلة أو كلحظة عابرة لشد الانتباه فيما يسمى بالتحلية الجنسية[3] وإنما قدمه كقضية لها بداية ووسط ونهاية أو كما يعرف في حقل السميولوجيا "الوضع الأولي ⇐ تحويل ⇐ وضع نهائي".[4] فهو من بين روائيي وكتاب التيار الواقعي، لذا جاءت معظم رواياته مصبوغة بالواقعية، حيث " نجح نجيب محفوظ في رواياته في إبراز المجتمع المصري وتطور المرأة المصرية في هذا المجتمع، وربما يرجع السبب في ذلك أن نجيب محفوظ قد نقل في رواياته حقيقة الواقع المصري، كما عاش فيه هو منذ طفولته ... لقد صور نجيب محفوظ في رواياته الحياة اليومية المليئة بالحركة والنشاط في أحياء وحواري القاهرة القديمة".[5]

يعرفنا نجيب محفوظ بالعوامل المحيطة بهذه الظاهرة ثم الوقوع في الرذيلة والفساد، ثم النهاية المأساوية التي عودنا عليها في شتى رواياته حيث يركز على

---

(1) أنظر م س، الثابت والمتحول، أدونيس، ص 183.
(2) أنظر الكتابة والتجربة الصوفية: منصف عبد الحق، مطبعة عكاظ، الرباط، ط1، 1988، ص 377-378.
(3) أنظر سرد الآخر، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1 2003، ص 37.
(4) مقدمة في السيميائية السردية، رشيد بن مالك، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 16.
(5) م س: المرأة في أدب نجيب محفوظ، فوزية العشماوي، ص 185.

دلالتين: "أولاهما: هذا التوازي المحكم بين التدهور الخلقي والفساد السياسي، والقحط الاقتصادي ... والدلالة الثانية: هي الموضوعية التي تسلط الأضواء على الشخوص والأحداث بنسب متساوية ... ومع ذلك تعثر على موقف الفنان من الأثر العام للعمل الفني".[1] فهو يتعرض بالتدقيق للظروف المحيطة بالشخصية قبل الانحراف وبعد الانحراف من فقر وعوز وأزمات نفسية وهذا لأنه يعيش الواقع بإحساس حاد قادر على اكتشاف المتناقضات الماثلة وراء ظواهر الواقع.

هذا ما كان من أمر نجيب محفوظ ورؤيته للمجتمع من خلال المرأة، فماذا عن عبده وازن ؟

يصرح عبده وازن بأن الجسد هو صورة عن الكون ولولاه لظل الإنسان فكرة عائمة وبدون معنى، غير مجسدة على أرض الواقع، لأن الجسد هو الشكل الذي يحوي الروح بين جنباته، "فالجسد صورة مصغرة عن الكون بحركته وفصوله بحياته وموته برغباته وزهده ... فالجسد حالة إنسانية ووجودية ... وليس مجرد فعل غريزي..."[2]

تقترب هذه النظرة كثيراً من النظرة الصوفية للحب والجسد إلا أن الاحتفاء بالجسد الأنثوي والتعبير عن الجنس في السرد لم يقتصر على المشرق العربي، بل طال حتى المغرب العربي.

تناول **محمد شكري** في **الخبز الحافي** قضايا شائكة في مجتمعه جمع فيها بين الجوع والحرمان والجنس والدين والمجتمع ... حيث وصف الطفولة وعوالم الشواذ والبغايا إذ بدأ روايته بالحديث عن الجوع الذي أبكى الصغار والكبار وحملهم على الرحيل، فالجوع "ليس فحسب إحساساً مفرداً ناتجاً عن الحاجة إلى الغذاء ولا يتعدى بالتالي منطقة المعدة والأمعاء والجوف، وإنما هو بؤرة تتولد عنها مجموعة من الأحاسيس وتستتبع متوالية من الأفعال والأحداث.[3]

(1) م س: أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، ص 90.
(2) مقال: الجسد في الكتابة العربية: عباس، صالح، مجلة الوطن العربي، ع 1094، بيروت، الجمعة 1998/02/20، ص 53.
(3) الجسد والمعنى: قراءات في السيرة الروائية المغربية، هشام العلوي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 17.

أما المرأة فهي عنده موضوعاً جنسياً ومصدراً للفتنة وضع لراحة الرجل مما يخول له إمكانية الإمعان في هذا الجسد والحديث إليه كذلك، ذلك "أن حضورها مقترن بجغرافية جسدها وتضاريس عريها التي لا تحترز عين من إطالة النظر إلى نتوءاته وتجاويفه".[1] حيث يصرح بذلك في هذه العبارة قائلاً: "نظرت إلى باسمة، شفتاها صغيرتان مثل خاتم الإصبع (...) المرأة ذات الفم الصغير يكون ... هكذا سمعت".[2]

لذا جاءت رواية الخبز الحافي خالية من أي أحاسيس أو عواطف حب اتجاه المرأة ذلك أن "عشقه للحم وولعه بلغة اللذة يستغرقانه إلى مدى لا يترك هامشاً للغة القلب والمشاعر العذرية... لهذا لا يستطيع محمد أن يعانق الحب ويلمسه وهو المهموم دوماً بنداء الغريزة والشغوف بالجسد الذي يرضي نزواته ويضمن الارتواء لحاجاتها كيفما كان جنسه".[3]

لكن محمد شكري لم يكن وحده من خاض غمار هذا المجال، بل هناك مجموعة كبيرة من الروائيين، لا يمكننا أن نوردهم جميعاً لضيق المقام، لكننا نكتفي بذكر محمد برادة في روايته "**سلخ الجلد**" والتي تعبر عن تجربته الذاتية النابعة من ذاكرة الطفولة، مخلوطة بالهوس والحلم ... والكوابيس.[4]

يقيم محمد برادة في هذه الرواية، عالماً تناظرياً بين المرأة والرجل بين الأبيض والأسود وبين السماء والأرض وبين الشمال والجنوب.

فاستحالة العلاقة بين الرجل الجنوبي والمرأة الشمالية الناصعة البياض ليس إلا من وعي الذاكرة وعملها، ذاكرة الطفولة خاصة. فالمرأة ذات الجسد الأبيض تحيل محمد برادة عبر شريط الذاكرة، إلى صورة عمته الميتة ذات الجسد الأبيض والبارد كقطعة الثلج. وتكتسي هذه الصورة أيضاً، بعداً رمزياً تتحول إثره المرأة ذات الجسد الناصع البياض إلى كائن محرم، مؤجل لا يكتسي صفة الإنس بل تحيل إلى صورة حور العين

---

(1) م س، الجسد والمعنى، هشام العلوي، ص 20.
(2) الخبز الحافي: محمد شكري، ط$_2$، 1983، ص 124.
(3) م س، الجسد والمعنى، هشام العلوي، ص 32.
(4) أنظر النص والجسد والتأويل، فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، وط، 2003، ص 126-127.

المرأة المؤجلة التي يستحيل مضاجعتها في الدنيا.[1] كما أنها تحيل إلى الموت ثم الانبعاث لتفقد بذلك كل بعد إنسي دنيوي و"تغوص في دلالات يختلط فيها الرمزي بالإيديولوجي القيمي".[2] يربط محمد برادة بين الواقع والحلم وبين الحاضر والماضي عن طريق ذاكرته الطفولية التي مازالت تسيطر على مشاعره وأفعاله.

بينما نجد حميد لحمداني في دهاليز الحبس القديم يقيم علاقة وثيقة بين الجسد والمكان حيث "يعقد السارد بدءً من الصفحة الأولى تناظراً ظاهراً بين أعضاء الجسد وأطرافه وعناصر مادية تدخل في هيئة المكان وتأثيثه".[3] حيث يقول حميد لحمداني معبراً عن ذلك: "أتلصص بعينين جائعتين عن عوالم محرقة، أعمدة الرخام، أعمدة المرمر، الأرداف !؟ أتمزق داخل ثيابي العفنة ثم أنزوي بعد أن أشحن مخيلتي بأعمدة الرخام والقباب المرتجفة ..."[4]

يربط حميد لحمداني بين الجسد والمكان في علاقة تناظرية وكذلك تقاطعية، فالعلاقة بين الجسد والمكان تكون بمثابة المقارنة بين الجسد والفضاء النصي باعتبارهما مكاناً يشغل من طرف الآخر، فالجسد هو حاوية للشخوص والأفعال، أما الفضاء النصي فهو المسرح الذي تتحرك ضمنه الشخصيات وتفرز أفعالها فيه.
فالجسد مكان للسكن والراحة والأمن، والمكان هو كذلك حيز للراحة والاطمئنان ... إذ تصبح هناك علاقة مشابهة بين عناصر المكان كالأعمدة والقباب ... التي تدخل في تأثيث الفضاء، مع أعضاء الجسد "إذ يكتسب الجسد حيزية معينة تتناسب مع معمار هيكله الفيزيقي البراني وسعة هندسته العاطفية الجوانية".[5]

هذا فيما يخص تمثلات الجسد في النصوص الروائية العربية، وكنا قد رأينا تطور سرد الجسد من زينب التي كانت نظرتها رومانسية للجنس والحب، إلى الجنس من أجل الثراء إلى الجنس كرد فعل اجتماعي ونفسي إلى الجنس كرغبة عارمة لابد

---

(1) أنظر م س: النص والجسد والتأويل: فريد الزاهي، ص 137.
(2) م ن، ص 137.
(3) م س: الجسد والمعنى، هشام العلوي، ص60.
(4) دهاليز الحبس القديم: حميد لحمداني، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط$_2$، 1985، ص 07.
(5) م س: الجسد والمعنى: هشام العلوي، ص 60.

من إشباعها فقط إلى ذلك الجنس المحرم الذي يحيل إلى الموت وربما الانبعــاث بعــد ذلك، ثم نرى كيف تطورت هذه الظاهرة لتغدو في شكل متقاطع مع المكان.

كنا قد رأينا مجموعة من الأعمال السردية وكذلك مجموعة من السراد، وطريقة معالجة كل منهم هذه الظاهرة، ولكن ما الغاية من توظيــف الجــنس فــي الخطابــات السردية العربية ؟

وهذا ما سنجيب عنه إن شاء الله في المبحــث الموالي.

غائية توظيف الجسد في الرواية العربية

إن الأمر الذي شغلنا ولا يزال يشغلنا منذ تناولنا أول رواية بأيدينا وكانت رواية "الطريـق" لنجيب محفوظ، هو لماذا يستجمع الروائي كل قواه ليعبـر عـن لحظـات جنسية غارقة في المشهدية، على الرغم من أن الأدب يعبر عن الأخلاق، فكيف يسمح الحاكي الأديب لنفسه أن يخوض في مسائل لا أخلاقية ليحملها إلى القارئ باعثاً فيه إما الرغبة وإما الجمود، الاستحسان أو الاستهجان ؟ فما الدافع إلى توظيف الجـنس فـي الأدب ؟ هل يوظف كرغبة جامحة في الجنس ؟ أم يتخذ من الجنس وسيلة للتعبير عـن قضايا أخرى ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه ولو تقريباً في هذا العنصر. لكن كثيراً مـا يصعب علينا أن نفرق في هذه الروايات المعاصرة بين الغاية والوسيلة، نظراً للتهافت الكبير على ظاهرة الجنس فيها والتي أصبحت موضة مفروضة علـى كـل روائـي فرضاً، حيث "أوقف البعض كتاباته على هذا الجانب دون غيره وأصبح الجنس مطلبـاً وغرضاً، فلا يبقى على شيء متمرداً جامحاً شرساً تعدى إلى درجـة مـن التجـاوز والشرود الفاضح اختلطت فيه الغاية بالوسيلة والوسيلة بالغاية حتـى أن الروايـة قـد اختلطت هي الأخرى علينا لدرجة لا نستطيع معها أن نفصل بين الوسيلة والغاية".[1]

على الرغم من هذا إلا أننا حاولنا جاهدين استقراء بعض المرفوضات السردية فوجدنا أن بعضها يتخذ الجنس كغاية لذاته ومن أجل ذاته، وهناك من السراد من يكتب عن الجسد باعتباره وسيلة لمناقشة قضايا معينة في المجتمع أكثر أهمية مـن الجـسد ذاته، وهناك من يتخذ من المرأة والجنس تكأة رمزية لقضايا معينـة كـذلك، وعليـه سنحاول التعرف على طرائق توظيف الجسد في الرواية: وهي تنقسم حسب رأينا إلـى ثلاثة أقسام: **أ/ الجسد كوسيلـة ب/ الجسد كرمز جـ/ الجسد كغايـة**، وسنبـدأ أولاً بـ:

[1] أدب الجسد بين الفن والإسفاف: عبد العاطي كيوان، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003، ص 64.

أ/ الجسد كوسيلة:

أصبحت الكتابة عن الجسد حرفة رائجة تستقطب الكتاب والقراء معاً في علاقة تبادلية مما أدى ببعض الروائيين إلى الانكباب على الجسد وتصويره في أدق تفاصيله باعتباره محل جذب للمتلقي وشهرة وربح للباث، إلا أن هناك نوعاً آخر من السراد من يتخذ من الجسد وسيلة للتعبير عن قضايا أهم من الجسد في حد ذاته من قضايا راهنة وشائكة في المجتمع وتخدمه فتتبهه إلى بعض المخاطر بغية الحياد عنها، ولعل نجيب محفوظ كان من بين الذين اتخذوا من الجنس مجرد وسيلة للتعبير عن المجتمع بل لتعرية هذا المجتمع حيث كان يحيطنا دائماً بالأسباب الدافعة إلى الخطيئة والنتائج الناجمة عنها فكانت معظم نهاياته مأساوية وهذا لكي يحذر الناس الاقتراب من هذا الفخ الخطير وقد اتسمت أعماله بالواقعية، وبما أن هذه الأخيرة تهتم بالتعبير عن الواقع المعيش "فإن الجنس كان على قيمة هذا ومعلماً من معالمه".[1]

لكن نجيب محفوظ رسم المجتمع بعينين واسعتين تريان الحقيقة وتعبران عنها بكل صدق، وهذا "لأن الواقعية الصادقة ينبغي أن تعالج الأمر على حقيقته ...، نعم: توجد حقيقة (واقعة) في حياة البشر: إنهم كثيراً ما ينحرفون عن طبيعتهم السوية، فيضخمون جانباً من جوانب وجودهم على حساب بقية العناصر المكونة لهذا الوجود... والواقعية الصادقة ينبغي أن تصورها ولكن تصورها على حقيقتها أي انحراف".[2]

لنكون إزاء تعبير صادق عن واقع معيش، يخدم من ورائه المجتمع فينتبه هذا الأخير ويفتح عينيه ويبقى في حالة استنفار كاملة، هو إذن كتحذير صارخ من الوقوع في أسر الجسد والانحراف الجنسي، لذا ختم نجيب محفوظ كل رواياته بنهاية مأساوية كما قلنا، حيث ينتهي بموت البطل كالذي جاء في "اللص والكلاب" أو السجن المؤبد وهو مصير بطل "الطريق" ... إلخ.

يرى بعض النقاد "القاص لا يمكنه أن يكون واقعياً إلا إذا اندمج شخصياً في المجتمع وحاول أن يكشف بنفسه، عن طرائق المعايشة العملية ما يحتوي عليه هذا المجتمع من قيم سلبية وقيم إيجابية، ولا يمكن أن يتحقق هذا الاكتشاف للقاص إلا إذا

[1] م س، أدب الجسد بين الفن والإسفاف: عبد العاطي كيوان، ص 64.
[2] منهج الفن الإسلامي: محمد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط$_6$، 1983، ص 69.

غاص في مشاكل الأفراد الذي يعانون من الحياة مرها وحلوها، ويسعون معـــاً لخلـــق حياة أفضل يحققون آمالهم وأحلامهم"[1] وبهذا يمكننا القول أن الواقعية النقدية هي التي "تحلل هياكل المجتمع وتبرز أوصاف الأفراد ويميط اللثام عن العورات من جهل وفقر ومرض وتكسر الخرافات وتوقظ غريزة النقد في الإنسان".[2] هذا مـــا كـــرس نجيـــب محفوظ ومجموعة أخرى من الروائيين أنفسهم له معبـــرين عـــن قـــضايا مجـــتمعهم، محاولين المساهمة في صنع مجتمع خال من العاهات والفساد.

أما مجيـــد طوبيـــا في روايته غرفة المصادفة الأرضيـــة والتي تحدد الموقف من الإنسان ومن الوجود بأسره، انطلاقاً من موقفنا من المرأة، لذا جاءت هذه الروايـــة كتعبير صارخ لمحاولة التخلص من نظرة الرجل الجنسوية لجسد المـــرأة حتـــى فـــي عريـــه. فالبطلة "مهجـــة" ترى في عريها نوع من الطهـــارة والبـــراءة والطفولـــــة والصـــدق.

لأن الجسد العاري يخفي خلفه رغبة عارمة في العودة إلى الطفولة في لحظتهـــا البريئة وسحرها ونقائها وشساعة فضائها[3]... إنما يشكل العراء هنا "الصورة الأصلية للإنسان وبدائيته الجسمية التي تمكنه من التطـــابق مـــع ذاتـــه خـــارج كـــل معطـــى اجتماعي".[4]

هذا ما تراه البطلة، أما الرجل فهو لا يراها إلا جسداً كما فعل النفـــزاوي حـــين اختصر المرأة واختزلها في عضوها الجنسي وأسقط عنها نعمة العقل والفهـــم وجعـــل عقلها بين فخذيها[5] فهو يردها دائماً "ويختزلها إلى جسدها العاري وهي تريد كل شيء إلا أن تكون هذا الجســـد".[6]

ولعل هذا بمثابة هجاء موجه لهذا المجتمع ذي النظرة القاصرة والذي تريده مهجـــة أن يتجدد كتجدد خلايا الجسد الميتـــة. فهذه الرواية لا تنضح بكل الرائحة الكريهة للرؤيـــة

---

(1) النقد الأدبي الحديث في المغرب، محمد مصايف، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984، ص 351، نقلاً عن: المجاهد عبد الله الركيبي، ع17، سنة 1971، ص 68-69.

(2) م ن، ص 69، نقلاً عن مجموعة "ستور وضفادع"، الطاهر قيقة، نشر الدار التونسية للنشر، تونس 1973، ص 61-62.

(3) أنظر يتم النص: الجينالوجيا الضائعة، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، ط1 2002، ص 215.

(4) م س: النص والجسد والتأويل، فريد الزاهي، ص 134.

(5) أنظر ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة: عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 14.

(6) رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 1981، ص62.

القاصرة للعالم فحسب، بل تفضح أيضاً وعلى نحو هجـائي، قـصور هـذه الرؤيـة وحسرها وسقوطها.[1] وعليه يمكننا الاعتبار أن هذه الرواية اتخذت من المرأة والجنس وسيلة للتعبير عن تلك النظرة الجنسية التاريخية القاصرة للمرأة باعتبارها موضـوعاً جنسياً فقط، ويمدح العري فيها لأنه هو كل ما يرجوه الـذكر منهـا دون أي اعتبـار لشعورها وذاتها وروحها، لذا لا "تعد هذه الرواية تربوية فحسب، بـل هـي نهـضوية أيضاً، ففي هذه البلدان التي إليها انتماؤنا يمثل تخلف المرأة وتخلف الموقف من المرأة معلولاً أساسياً وعلى أساسية في آن معاً لواقعة التخلف وكل إشكالية نهضوية لا تجعل من المرأة والموقف منها محوراً من محاورها تبقى إشكالية ناقصة وعاجزة".[2]

على الرغم من التصوير البانورامي لبعض المشاهد الجنسية إلا أنه اتخذ منهـا وسيلة للتعبير وذريعة ليقول رأيه بكل صراحة ودون مواربة، وليهجو كذلك هذا العالم الذي ينظر للمرأة والجنس نظرة عتيقة وقاصرة.

وعليه فنحن لا نطالب بإسكات الناس ومنعهم من التعبير عما يختلج في أنفـسهم من عواطف وتجارب ولكن نطلب منهم الرفق بنا قليلاً وأن يعبروا عن المرأة والجنس بطريقة عقلانية خاضعة لمقتضى الحال ومتطلبات المشهد الروائي.

كما أننا لا نتهم كل الكتابات بالإباحيـة، بل هناك "تجـارب متعـددة لـشواعر مختلفات يعبرن تجربة الحب، غير أننا لم نكد نلمح خروجاً ما، اللهـم إلا فـي النـزر اليسير منها، كما أنها تجارب اختلطت بقيم أخرى لم يكن الجنس هدفها في كل الأحوال إذا جاءت في معرض الحديث وليس من بينها الجنس الخالص".[3] وهذا الـذي نرمـي إليـه.

استغلت أحلام مستغانمي بعض القضايا الجنسية للتعبير عـن المجتمـع وعـن الأمكنة وعن السياسـة ... إلخ، حيث تقول الساردة "قسنطينة لكل زمن صالح ولكـن ليس كل صالح باي، وليس كل حاكم صالـح"[4]. فلفظة "صالـح" تجمع بين أغنيتـين الأولى من التراث تتغنى بـ "صالـح بـاي" والثانية تتغزل بصالح آخر حيث تجمـع

[1] أنظر م س: رمزية المرأة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، ص 62..
[2] م ن، ص 66.
[3] م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، عبد العاطي كيوان، ص 19.
[4] ذاكرة الجسد: أحلام مستغانمي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1993، ص 425.

"الكاتبة دوماً بين ماضي قسنطينة وحاضرها مع الإشارة دوماً إلـى جوانـب تتعلـق بالنساء وتتعلق بالسياسة، وهذا تشير إليه العبارة الواردة فـي تعليـق الكاتبـة علـى الأغنيـة ...".[1]

تعبر أحلام عن استيائها ونقدها لبعض العادات المتجذرة في تاريخنا الجزائـري وأخرى وليدة الساعة، ولعل العادة المشهورة ليلة الزفاف والمتمثلة فـي ذلـك الثـوب المبقع بالدم والذي يباركه ويراه الجميع تعبيراً عن الشرف والطهارة والعفة حيث تقول الروائية على لسان الشخصية "خالـد": "...أمام ثوب موقع بالـدم يـذكرني بطقـوس الكوريدا وذلك الثور الذي يعدون له موتاً جميلاً على وقع موسيقى راقصة بها السـاحة ويموت على نغمها بسيوف مرتبـة ... للقتـل ... مأخوذاً بـاللون الأحمـر وبأناقـة قاتله".[2] إذ تفصح أحلام عن استيائها من هذه العادة انطلاقاً من الجنس في حـد ذاتـه المترسخة في مجتمعنا الجزائري، وهذا لأنها تعبر عن الواقع في كل أبعاده.

ونعيد التأكيد على أننا لسنا ضد الحديث عن المرأة ولا عن الجنس لأنهـا أحـد الجوانب الإنسانية التي ظلت مظلمة ولكن نحن نطالب الأسلوب الراقي للتعبير عن هذه القضية الهامة جداً في حياة السارد وفي حياة الشخص بصفة عامة، وإذا كان هذا قـد "يحدث لدى الكاتب عموماً، ولهم بعض الحق ما دام قد جاء في سـياق فنـي يتطلبـه الموقف الطارئ للشخصية دونما افتعال أو توسل في إطار اللفظ الموحي الـذي ينـأى عن الفحش والابتذال والترخيص مبتعداً عن المسميات المباشرة أو التعبيـرات الفجـة المسفـة".[3] فإذا جاءت الرواية بهذا الشكل نكون ممنونين لأصحابها لأنهم احترمـوا القارئ وأنزلوه المنزلة التي تليق به.

يتناول نبيـل سلمـان في روايتـه سمـر الليالـي عن طريق المرأة وجسدها الضعيف حادثة تاريخية اقترفتها الأيدي الدموية "القمـع البوليسـي" في حق مجموعة من النساء من مختلف الأعمار في إحدى الدول العربية أثناء فترة الاسـتعمار، حيـث

---

(1) مقالة: قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي: صالح مفقودة، قسم الأدب العربي، بسكرة، جامعة بسكرة، الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، ع19، سنة 2000، ص 50.

(2) م س: ذاكرة الجسد: أحلام مستغانمي، ص 435.

(3) م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، عبد العاطي كيوان، ص 17.

"تعرضت الرواية بكفاءة لافتة إلى دور أنوثة الأنثى في مفاقمة عنائها داخل المعتقل...، فكان التعذيب يتركز في مواقع الأنوثة الأكثر حساسية في جسد الأنثى".[1]

ما جاء في هذه الرواية فيه نسبة كبيرة من الصدق والواقعية، والدليل على ذلك بعض المجاهدات الجزائريات اللواتي ألقي عليهن القبض فعذبن بطريقة بشعة بعد أن انتهكت وهتكت أعراضهن، "**وجميلة بوحيرد**" خير مثال على ذلك، وهي التي صرحت ذات يوم أن المستعمر الفرنسي أثناء استجوابه لها قام بالتركيز على أعضائها التناسلية لتكون مركزاً للتعذيب وللإهانة معاً. وعليه فسيأتي هذا كمساهمة "فنية راقية في طرح قضايا المجتمع ومعالجتها وهو إذ يعالج قضايا المرأة، لا يعالجها كقضايا ذاتية سجينة في فئويتها، بل يعالجها كقضايا اجتماعية تتحدد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية، ويظهر ما فيها من خصوصية على أساس هذه العلاقات والمفاهيم".[2]

فمهمة الفن والأدب هي أن يقوم كل منهما بخدمة المجتمع والأخلاق، وهذا ليس وليد ثقافة اليوم وإنما المتصفح للتاريخ يجد أن أول من نادى بهذا الرأي هو أفلاطون حيث كان يطلب أن يجعل "الفن في خدمة الحياة الاجتماعية والأخلاقية، بل لقد ذهب هذا الفيلسوف إلى ضرورة رقابة الدولة على كل ما يعرض على النشء من فنون، كما دعا إلى استبعاد كل الفنون التي يخل باتزان النفوس أو تشيع انحرافاً في المجتمع".[3]

يعد الفن مظهر اجتماعي أيضاً وهو أخطر من السلاح، فكم من روائي وكم من مخرج سينمائي وكم من ممثل سجن من أجل فنه، وكم من فنان مسرحي لاقى حذفه على أيدي النفوس الدموية في عشريتنا الحمراء التي عشناها على أعصابنا، لا لشيء سوى لأنهم عبروا عن هذا المجتمع وعن قضاياه وجراحاته الغائرة والندوب التي ما عادت تبرح جسده وروحه. لا يخفى علينا هذا ولا يختلف فيه اثنان، "فعبد القادر علولة" و"عز الدين مجوبي" وغيرهم ممن أنجبت هذه الأرض الطيبة خير مثال على ذلك.

(1) م س: سرد الآخر: صلاح صالح، ص 82.
(2) مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، ع4، نيسان 1975، ص 144.
(3) فلسفة الجمال: أميرة حلمي، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط 1984، ص 66.

نأمل في أننا تمكنا في هذا المبحث من معرفة كيفية توظيف جسد المرأة باعتباره وسيلة للحديث ومناقشة قضايا هامة في المجتمع، ونعتذر إن لم نتعمق كثيراً وإن لم نذكر روايات أخرى لأن المقام ضيق وخشينا الخروج عن الطور، فشمرنا الكلام في هذه الإلماعة.

وكثيراً ما يتحول الحديث عن المرأة والجنس من وسيلة لتمرير بعض النقود إلى منظومة رمزية تحتاج إلى إعمال الفكر واختراق المعنى المعجمي وتأويله حسب السياق، فكيف يكون ذلك ؟

ب/ الجسد كرمز:

سوف نتطرق في هذا المبحث إلى كيفية تحويل المرأة وجسدها الأنثوي إلى رموز تشحن في الرواية للتعبير عن دلالات أخرى.

لطالما رمزت المرأة إلى النماء والخصوبة والحب منذ عشتار إلهة الشرق وأفروديت إلهة اليونان كونها تكونت من زبد البحر واعشوشبت أرض قبرص تحت قدميها لما وطأتها كدليل على الخصب والحياة، فالمرأة تحافظ على الحياة بالإنجاب والأرض تحافظ على الحياة بالزرع والغذاء وبالتالي الانفلات من الموت أو بالأحرى من الجوع المؤدي إلى الموت. وظلت الأم رمزاً للخصب والنماء والعطاء[1] وقد عبر عنها "محمد عز الدين النازي" في روايته "الخفافيش" بأسلوب جميل لا يخلو من الإحالة إلى أسطورة أفروديت التي اخضرت أرض قبرص القاحلة تحت قدميها القويتين، إذ يقول: "... والخابية يرشح منها الماء، فتلقي عليها أمي حبات زريعة الحبق، فينمو الحبق على حواف الخابية المغطاة دوماً بغطاء فوقه كأساس من زجاج أصفر، وكان ذلك الحبق يشعشع باخضرار متنام يفتح النفس"[2]

كما أن الأم هي رمز الخلاص أيضاً على حد قول السارد: "فعندما أراد العباسي أن يسيء إلى الصبي عبد الحميد ووضع عليه قبضة يده القوية وأخذ يجره إلى الدرب

---

[1] أنظر الحب والإبداع والجنون: علي القاسمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 2006، ص 88.
[2] الخافيش: عز الدين التازي، وكالة الصحافة العربية، دط 2002، ص 25.

المظلم، في تلك اللحظة الحرجة أطلت أم عبد الحميد من باب الدار وأخذت تنادي: عبد الحميد، يا عبد الحميد فأطلق يده من ذراعي"[1]

وكثيراً ما يرمز للمرأة بالأرض وهذا لتشابههما الكبير في الحب والحنان والرفق وأهم شيء هو الإنجاب والمساهمة في التنمية، حيث ربط الإنسان "منذ البداية بين خصوبة الأرض وخصوبة رحم الأرض وكلاهما ضرورة حياتية، خصوبة المرأة بالإنجاب والإنجاب يجدد الأنوثة من أجل العمل وحفظ النوع وخصوبة الأرض من أجل الغذاء لضمان البقاء".[2]

إلا أنه يمكننا اكتشاف رموز أخرى غير التي ذكرناها حتى تصبح العملية الجنسية رمزاً للاستيلاب والاغتصاب والاستغلال، ولعل رواية نجيب محفوظ "ميرامار" سنة 1967 تحمل أبعاداً رمزية للمرأة، فالبطلة زهرة هي بؤرة التشظي الرمزي في هذه الرواية حيث يصور لنا الروائي بطلته على أنها فتاة فارة من فقر وتخلف الريف إلى حضارة المدينة وهي تتميز بجمال يبدو ذو صلة وثيقة بالريف.

وهي التي "يعبق كل ما فيها برائحة الأرض ويذكر بموسم جني القطن في القرية".[3] ترمز زهرة في هذه المروية إلى الوطن، فجمال "زهرة بالذات هو ما يجعلها موضوعاً للصراع الضاري الدائر من حولها، أما طبيعة هذا الصراع فتتحدد بالانتماء الطبقي السياسي للمتصارعين أنفسهم، ذلك أن الوطن ليس مفهوماً مجردا متعاليا على التاريخ".[4] فالصراع من أجل امتلاك زهرة يفضي بنا إلى عدة أسئلة: هل هذا الصراع هو من أجل امتلاك جسد زهرة فحسب ؟ أم السعي وراء الحصول على روحها الطيبة ؟

والذي يمثل أمامنا هو الطرح الأول، إذ يغدو كل من يسعى وراء زهرة بغية الحصول على جسدها فقط يتفتح على عدة قراءات، فالذي لا يشتهي في زهرة سوى

(1) م س: الخفافيش، عز الدين التازي، ص 29.
(2) م س: المرأة بين المثيولوجيا والحداثة: خديجة صبار، ص 54.
(3) م س: رمزية المرأة في الرواية العربية: جورج طرابشي، ص 103.
(4) م ن: ص 103-104.
- أنظر م س: المرأة في أدب نجيب محفوظ: فوزية العشماوي، ص 159.

الجسد "يحدد باشتهائـــه هذا موقعه الجيلي وانتماؤه الطبقي وضميره السياسي، وهو في هذه الحال واحد من ثلاثة، إما طامع أجنبي وإما وحش طبقي وإما نذل انتهازي".[1]

كما أنه يمكننا أن نحلل العلاقة الموجودة بين "طلبـــة مـــرزوق" والعجـــوز الأجنبيـــة صاحبة الميرامـــار إذ نقرأها قراءة رمزية حسب جورج طرابيـــشي "بوصـــفها هـــي العلاقة القديمة التي جمعت في مصر ما قبل الثـــورة بـــين الاســـتغلال الاســـتعماري والإقطاع الوطني".[2]

تصبح "زهـــرة" إذا رمزاً للوطن و"طلبة مرزوق" رمزاً للإقطـــاع و"ماريانـــا" رمزاً للاستعمار لنكون أمام ظاهرة ترميزية تخرج فيها الأشياء عن مسمياتها الحقيقيـــة إلى أبعاد أخرى تحتاج إلى التأويل والقراءة.

وإذا تعمقنا قليلاً في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي فـــسنجدها مفعمـــة تـــضج بالرموز، "فأحـــلام" هي أحلام المستقبل وأحلام الشهداء، وهي رمز للوطن و"خالـــــد" هو رمز للتاريخ وزوج أحلام هو رمز للاستغلال الداخلي وللتواطؤ كذلك. هذا ما جاء على لسان الشخصية السردية خالـــد: "ها أنت ذي تتقدمين كأميرة أيطورية، مغريـــة، شهية، محاطة بنظرات الانبهار والإعجاب مرتبكة مربكة بسيطة، مكابـــرة، ها أنـــت يشتهيك كل رجل في سره كالعـــادة ... تحسدك كل النساء من حولك كالعادة".[3]

لم يتوقف الأمر عند أحلام مستغانمي فقط، بل هناك أيضاً "الطاهر وطار" فـــي روايته " اللاز"، ينزاح معنى الشذوذ الجنسي عنده ليصبح رمزاً على الاستلاب" "فهـــي من الروايات التي تنزع إلى هجاء الغرب بواسطة تأنيثـــه".[4] وهذا مـــا كـــان يفعلـــه الضابط الفرنسي المتسلط والخبير في تعذيب المجاهدين، حيث كان يتحول إلى مجـــرد أنثى في السرير بمحاذاة اللآز ولعل هذا يرمز إلى أن "تلك العلاقة تظل فـــي إطارهـــا الاستغلالي الامتصاصي بكل ما فيها من بشاعة وقبح، فلا يكتفي المستعمر بأخـــذ كـــل شيء من البلد المنهوب، بل يريده ويرى ذلك من حقه أن يمثل المستعمر المقهور إلـــى أكثر رغباته شذوذاً وابتعاداً عن الأشكال المعهودة للنهب والاســـتغلال فـــي التـــاريخ

---

(1) م س: رمزية المرأة في الرواية العربية، ص 159-160.
(2) م ن، ص 106.
(3) م س، ذاكرة الجسد: أحلام مستغانمي، ص 435.
(4) شرق وغرب، رجولة وأنوثة، جورج طرابشي، دار الطليعة بيروت، ط2 1979، ص 18.

الاستعماري".[1] لأن الضابط الفرنسي يحصر شذوذه على الجزائريين فقط دون بني جلدته، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على ذلك البعد الرمزي والمتمثل في الاستغلال والإذلال وبهذا يصبح الضابط الفرنسي في اللآز كرمز على أن الحضارة الغربية هي:

"حضارة مخنثة تزعم تمسكها بالإنسانية ذات النعومة المفرطة وتنسب لنفسها احتكار دعاوى المحبة والسلام والعمل على تحضير الشعوب المتخلفة وترتكب بحق تلك الشعوب أبشع أشكال الإبادة الجماعية الممنهجة، لتظل آخر المطاف حضارة الغاية تبرر الوسيلة".[2]

وهكذا يصبح الجسد منظومة ترميزية تخرج عن المعاني الجاهزة، تختلق المألوف لتشكل لنفسها معاني جديدة خاصة بها تتماشى مع خصائصها.

وهناك من يتحول عنده جسد المرأة إلى رمز قدسي، فتستحيل المرأة إلى حور العين للدلالة على العفة والطهارة والخلود في الجنة، فهذا أبو هريرة "حين وقع بصره على وجه عائشة بنت طلحة فلم يتمالك أن قال: ما أجملك وأحسنك والله لكأنما خرجت من الجنة ! وليس ثمة أبلغ من تشبيه الجمال الدنيوي بجمال الحور العين في طابعه الخارق والقدسي والرمزي".[3]

أضف إلى ذلك رواية "بياض اليقين" للدكتور "عبد القادر عميش" والذي يستحيل عنده الجسد الأنثوي إلى ملاك، إلى حور العين إلى القوارير إذ يتحول الرمز إلى كهرمان نشيط يتفتح على عوالم نورانية دالة على قدسية هذه المرأة "هايدي" المسلمة الشهيدة المتماهية مع طالبة الشريعة وطالبة الأدب ورفيقة الجنة فيه رمز إلى طهارة وعفة وقدسية المرأة وخلودها في الجنة حيث يقول: "كأنني رأيتها جالسة على منبر أو أريكة لا أدري، من ياقوت أحمر داخل خيمة: إنما نسجت من لؤلؤ رطب أبيض فيها بسط من العبقري الأحمر أيضاً، وكانت هايدي تضحك كما عهدتها في حياتها القصيرة...كأنت متكئة على شيء يشبه ربما أريكة...كانت أنهار من خمر

[1] م س، سرد الأخر، صلاح صالح، ص 110.
[2] م ن، ص 111.
[3] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999، ص 101-102.

وعسل ربما عسل له لون خمارها، تجري تلك الأنهار بين يديها...من حولها غلمان أو ولدان يلهون بالياقوت الأحمر اللماع...".[1]

تستحيل المرأة ذات الجسد الناصع البياض في رواية سلخ الجلد لمحمد برادة إلى رمز على المخلوقات الملائكية وخاصة الحور العين وما استحالة مضاجعته لها سوى دليل على ذلك وكنا قد ألمحنا لهذا فيما سبق.[2]

ونجد كذلك تناظراً رمزياً في رواية كل "الأيام المشمسة" لـ عبد الرزاق المطلبي، حيث يعبر السارد عن الفعل الجنسي بالأرض والآثار التي تتركها كل من حوافر الحصان وآثار عجلات تراكتور "ضخمة تغطي آثار حوافر حصانه في طريقه اليومي، لنراه يشرد بذهنه فيما بعد إلى حيث يقع في بيته".[3]

نعد هذا رمزاً على الضعف الجنسي الذي يحس به صاحب الدار في مقابل فحولة الرجل الذي يمتطي تراكتوره وهذا ما ينبئ بالخيانة الزوجية، تأتى لنا هذا عن طريق لغة الرموز التي استعملها الحاكي دون وصف منه للظاهرة بطريقة مكشوفة وإنما كان هذا كله عن طريق لغة ترميزية موحية تدعونا للتأويل والاستنتاج.

تعدت المرأة في الرواية هذه الرموز لتصبح رمزاً للحكاية كذلك انطلاقاً من العلاقة التناسلية الموجودة في الحكاية والمرأة كذلك، فالحكاية تتوالد وتتكاثر معانيها من خلال علاقة تناسلية تربطها بباقي العناصر الداخلية وهذا ما يتمثل في تلك القصص الصغيرة التي تتفرع عن الحكاية الأم ويتجلى هذا في حكاية ألف ليلة وليلة.

المرأة جسد أنثوي بكل ما يحمله من عواطف وغرائز وأفكار يستحيل في بعض الحالات إلى رمز يتدفق معنى كما يتدفق أنوثة، إلا أننا لا يمكن أن نحصر هذا الجسد في رمز واحد فقط، وإنما قراءتنا الرمزية للجسد تختلف باختلاف ثقافاتنا، حيث يمكن لهذا الجسد أن يرمز إلى الإخصاب والنمو والحياة والموت ويمكن أن يرمز للخلاص ويتحول إلى رمزاً للوطن المسلوب والمستغل ويصبح رمزاً للتاريخ ورمزاً للمقدس الملائكي أيضاً ورمزاً للحكاية ذاتها ... وهكذا.

---

(1) بياض اليقين: عبد القادر عميش، منشورات دار الأديب، وهران الجزائر 2006، ص 83.
(2) أنظر م س: النص والجسد والتأويل، فريد الزاهي، ص 137.
(3) تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر: عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1 1998، ص 79.

تعرفنا على إمكانية توظيف الجنس والجسد الأنثوي كوسيلة للتعبير في العديد من السرود عن قضايا شائكة في المجتمع وإمكانية تحول هذا الجسد إلى رمز تتعدد قراءاته، كما أنه يمكننا أن نجد روايات أخرى توظف الجسد من أجل مآرب أخرى سوف نتعرف عليها فيما يلي.

د/ الجسد كغاية:

قد يختلف هذا المبحث كثيراً عن المبحثين السابقين، إلا أنه يشترك معهما في قضية توظيف المرأة كموضوع وليس كذات إلا أنها لم توظف من أجل التعبير عن قضايا معيشة في المجتمع ولا لكي تكون مجرد رمز لدلالات أخرى، ففي هذه المرة تكون المرأة كغاية ووسيلة في نفس الوقت ولطالما اختلطت الغاية بالوسيلة في مثل هذه الخطابات السردية، حيث يركز الروائي كثيراً على جسد المرأة فيصوره في قمة حالته الشبقية وهذا لحاجة في نفس السارد ولعلها تمثلت وتتمثل في جذب المتلقي واستثارته واستفزازه، متحججين في ذلك بحرية التعبير وشعارات جوفاء "كالفن للفن" متأثرين بأفكار غربية ضاربين بالأخلاق والدين عرض الحائط، فأدبنا العربي متأثر بالأدب العربي وأعلامه الحداثيين منادين بنفس شعاراتهم المتلخصة في حرية الإبداع والواقعية، حتى أصبحنا نرى تجاهل القيم والأخلاق والدين سافراً عند بعض هؤلاء المشبعين بالحضارة والثقافة الغربية على أنه تجاهل مقصود جاء نتيجة لطغيان المادة في عالمنا المعاصر، "بل ودعا بعضها إلى التحلل والخروج على التقاليد المعروفة والقيم السائدة".[1]

لكن ألا يمكن أن نعبر عن المجتمع والواقع حتى ولو كان فاسداً بأسلوب راق ؟ فالله سبحانه وتعالى تطرق إلى مواضيع مثل التي نجدها الآن تملأ صفحات الروايات وهي من المواضيع الشائكة مثل التي نجدها في قصة سيدنا يوسف ولكن على الرغم من أن الموقف إيروسي إلا أننا لا نجد هناك إسفافاً في الأسلوب القرآني وبهذا يمكننا أن نرتلها ونصلي بها دونما حرج، ولعل هذا خير دليل يجرنا للقول أن الخطر لا يكمن في طرق هذه المواضيع وإنما يكمن في الطريقة والأسلوب الذي يجب على الروائي أن

---

[1] م س: أدب الجسد بين الفن والإنسان: عبد العاطي كيوان، ص 15-16.

يعبر عليها به، هذا وإننا كثيراً ما نجد بعض الروائيين من يوظف لغة السوقة من العامية في الرواية، كالذي نجده عند واسيني الأعرج[2] مثلاً في روايته نوار اللوز والتي ينقل فيها كلاماً فاحشاً متهتكاً لكل الأعراض على لسان شخصيته الورقية ولبذاءة ودناءة هذا الكلام لم نر أن الاستشهاد به، ويكفي أن نحيل عليه في الهامش فقط، وهذا لأننا إذا أوردنا مثل هذا المقطع في بحثنا، نكون بطريقة أو بأخرى نحيل على الرواية أو نروج لنفس السلوك، ولا يقتصر هذا السب على صفحة واحدة من صفحات الرواية وإنما يتكرر المشهد في سيرورة مستديمة إلى أن تنتهي الرواية، ورغم كل هذا إلا أننا نجد تواصلاً لهذا النوع من السرود في خط مستمر غير متقطع ونخشى أن لا ينقطع ليعيد النظر في ذاته إن كانت له ذات ومع ذلك "فقد رأينا من التواصل المباشر لهذا اللون من الكتابة، يصبح الجنس غاية فيه، فيتوسل بوصفه نوعاً من الإشارة...إذ رأينا بعضاً من الكتاب وقد فرغوا ذواتهم لشيء من هذا السبيل خرج من التلميح إلى التصريح ومن المواربة إلى المجاهرة والتحلل".[1]

ركز معظم هؤلاء الروائيين على قضية الجسد وأسرفوا في الحديث عنها، حتى سمجت منها الأذهان وخاصة ما أصبح أو جارياً في النصوص السردية النسائية التي تجاوزت كل الخطوط الحمراء، فبعدما كان الرجل يكتب عن المرأة خارجياً أصبحت هي تخبر عن دواخلها، وتتعرى كاشفة نفسها على صفحات سافرة بكل جرأة، وبهذا "تبذل نفسها لتلك القضية كتابة الجسد وقراءته في آن، في شبقية وإثارة بالغتين لا يحدهما حدود أو رادع أو حياء...".[2]

تصرح إلهام منصور أن الكتابة عن المرأة والجسد أصبحت غايتها استثارة القارئ وجلبه حيث تقول: "أرى أن هناك كتابات في المرأة يستعملها الكاتب الرجل لا تهدف إلا إلى إثارة وجلب القارئ، ذلك أن الرجل مهما تثقف وتعلم تبقى في ذهنيته أن المرأة سلعة فقط ...".[3]

---

[2] نوار اللوز: واسيني الأعرج، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1983 ص 107-151-152-154-156-162.
[1] م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف: عبد العاطي كيوان، ص16.
[2] م ن، ص 56.
[3] مقال: الجسد في الكتابة العربية، عباس صالح، مجلة الوطن العربي، ع 1094، 1998/02/20، ص 53

ويذهب محمد قطب إلى أن الملفوظات السردية الأنثوية بدأت "تتجه في الآونة الأخيرة ... اتجاهاً جريئاً يتعرض لمفردات لها طابع ديني واجتماعي وأسري... الإغراق في المشهدية الحسية يصبح هدفاً خالصاً مما يقترب بالنص من مرحلة الإثارة ذات الطابع الشبقي، وهو ما يفقد النص جماله الأدبي وينحو له نحو حسية أصبحت تقترب من مشاهد الصور التي لا تهدف إلا إلى إثارة الغرائز ودغدغة العواطف الغليظة".[1]

هذا فيما يخص محمد قطب، أما أنور الجندي فهو يعتبر أن الرواية الأولى هي وحدها التي تضم تجربة السارد أو الشاعر، أما التي تأتي بعدها فهي كلها ترمي إلى الشهرة والربح السريع.[2]

تحولت بعض الأعمال الروائية إلى التخصص في ميدان الجسد والجنس، حتى أن هناك بعض الروايات التي اقتصرت ملامح جدتها على توظيفها المكثف للجنس وهذا ما يسميه عبد العاطي كيوان باللغو النسائي. وقد أصبح الجنس عند بعض الروائيين يوظف كطعم لجلب القارئ ولاصطياده وضمه إلى مجموعته الضعيفة من الطرائد وهذا الإقحام "علامة مائزة لبعض الروايات التي تجد تناول الجسد وسيلة وحيدة لجذب القارئ بسبب عجز هذا البعض عن اجتذاب القارئ بوسائل أخرى ...، مع ضرورة الإشارة إلى صعوبة ملحوظة في التفريق بين الدرجة التي يتحول عبرها التناول الجنسي إلى إقحام لمجرد اجتذاب قارئ معين والدرجة التي يظل عبرها هذا التناول واحداً من العوالم الموجودة موضوعياً في حياة الإنسان".[3]

عندما يكون جل تركيز الروائي على عناصر اللذة والشهوة في النص السردي فإن "النص يقدم الجسد باعتباره خزاناً للمتعة واللذة ولحظة للتخلص من إرغامات المتعدي والنفعي، وعلى هذا الأساس فإن الجسد لا يقدم في النص إلا عبر ما يثير الشهوة. إنه مجزأ: إنه نهد وصدر وخصر وساق وتفاصيل أخرى لا يكف النص عن التلميح إليها، إنه الأجزاء التي تحتضن الشهوات وكثير اللذة وتقودها...".[4] لربما

---

[1] مقال (الوقوع في فخ الجسد)، مجلة القصة، ع 98، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1999، ص 05.
[2] م س: القصة العربية المعاصرة: أنور الجندي، ص 36.
[3] م س: سرد الآخر، صلاح صالح، ص 38.
[4] م س: مقال: الجسد والسرد ومقتضيات المشهد الجنسي، سعيد بنكراد، ص 05.

هذا دليل على أن هذا النوع من "الأدب هو الذي قام بتسويغ الدعارة على أنها فن ثقافي مقبول".[1]

وهناك الكثير من يتعمد فعل ذلك، لا لشيء سوى لجذب القارئ فنجد "بعض الروايات لا تضم في طياتها أي شيء ذي جاذبية خارج المسائل الجسدية، على غرار الأفلام السينمائية التي يمكن أن يقحم سياقها مشهد جنسي لمجرد تحقيق المزيد من جذب المتفرجين إلى شباك التذاكر".[2]

كما أنه يتوجب علينا أن نشير إلى أن "قصدية اجتذاب المتلقي بواسطة الجنس تتدخل أساساً في المساحة التي يشغلها الجنس داخل المحكي أكثر مما تتدخل في طرائق التناول، وخاصة أن القدر الأعظم من هذه الطرائق سعى إلى الاستثارة القصوى للمكنونات الشبقية لدى القارئ".[3]

وبهذا نكون قد عدنا لنجيب عن السؤال الذي طرحناه فيما يخص إن كان الخطر في تناول القضايا الجنسية في حد ذاتها ؟، أم في الأسلوب الذي يعالج به الروائي هذه القضايا ؟ والذي خلصنا له كنتيجة مقنعة هي: أن الخطر يكمن في الأسلوب الذي يعبر به الروائي عن هذه الظاهرة، وقد ضرب لنا صلاح صالح مثالاً على ذلك في رواية "الخيول" لأحمد يوسف داوود التي كانت تدور حول قضية اغتصاب حولها السارد إلى ممارسة جنسية وكأنما يشجع على ذلك ويحفز ويرغب في هذه الجريمة رغم أن الرواية انتهت بموت هذه المرأة المسكينة –وهذا نوع آخر من الوأد– إلا أن الرواية لم تحمل بذور الأسى أو التأسف أو الشعور بالذنب، وإنما صورته على أنه فعل إيروسي فقط. وقد حرص هذا النوع من الروائيين على إبراز المرأة كمصدر.

فقد "للمتعة أو الجمال أو الفتنة أو الغواية، لكن هذه كلها كانت مجرد حجج خبيثة يستخدمها الرجل لخداع المرأة وغسيل مخها حتى يظل عقلها مغيبا وإرادتها عاجزة عن التخلص من استغلاله لها، فلم يكن التغني بجمالها وسحرها سوى خلق

---

[1] موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة: نبيل راغب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دط، دت، ص 658.
[2] م س: سرد الآخر، صلاح صالح، ص 37.
[3] م ن، ص 39.

أسطورة مزيفة توحي للمرأة بأنها معبودة الرجل في حين أنه يستعبدها جسداً وروحاً".[1]

والأمر اللافت للانتباه والمثير للتساؤل هو أن معظم الروايات التي خاضت في غمار هذه الظاهرة، خلت من عنصري الحب والعواطف الرومانسية وأغرقت في الحديث عن الاتصال الجسدي والذي يصل في أحايين كثيرة حد البذاءة والتقزز، فالهم الوحيد للمؤلف هو اجتذاب القارئ ومسه في نقطة ضعفه باعتبار أن الجنس هو من المكبوتات التاريخية عند العرب، فهو يحاول أن يمنح للقارئ حرية جنسية، ولو في الخيال فيعمد إلى شحن لغته بكل ما يوقد الشهوة والشبق في هذا القارئ ليشده إليه كما يشده أي فيلم سينمائي وفي بعض الأحيان تكون هذه الأفلام المرئية أخف وطأة من مثيلاتها المكتوبة باعتبار الأولى فعل مرئي آني سرعان ما تزول إذا ما نسختها صورة أخرى، أما الثانية فتكمن خطورتها في كونها فعل ذهني يقوم على إعمال الخيال وهذا الأخير يميل إلى تضخيم الأمور وهي صورة استمرارية مطبوعة في الذهن قد تعيش مع المتلقي زمناً طويلاً دونما أن تزول أو تندثر فقط يمكننا أن نقول أن الأولى هي صورة جماهيرية أو شعبية إن صح التعبير لأنها تذاع على الشاشة فيلتقطها القاصي والداني وهنا يكمن إرهاب وعنف الصورة[2] أما الثانية فهي نخبوية خاصة بنخبة معينة من الناس.

إذ ذاك يمكننا القول أن هناك من يهدف إلى الربح والشهرة من وراء هذا النوع من النصوص متحججين بآراء أجنبية تدعو إلى التحرر من العقيدة والأخلاق لأن الفن في رأيهم هو حرية تعبير ولا "تزال المعركة قائمة حتى في الغرب بين الفن والأخلاق وقيم الأدب والجنس ونشره، فمع الإباحية وحرية النشر المعهودة في بلاد الغرب لا يلقى قبولاً على إطلاقه بالإضافة إلى أن الهدف هو هدف مادي بحت، فأدب الجنس من هذا المنظور هو أدب للربح والمال".[3]

---

(1) م س: موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة، نبيل راغب، ص 655.

(2) أنظر الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي: الدكتور عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط4، 2004، ص 165 وما بعدها.

(3) مقال بعنوان: الرواية ومعركة الأدب الجنسي: كولون ولسون، ترد أحمد عمر شاهين، مجلة إبداع، ع9، القاهرة، ص 74.

- أنظر: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل تميمي، المركز الثقافي العربي، ط1 2005، ص 57.

حيث نجد الكثير من محترفي هذا النوع من الأدب، يـدافعون عـن خطابـاتهم السردية ويعتبرونها تعبيراً عن الواقع، حتى أصبحنا "نـرى الكتـاب البرونـوجرافيني يدافعون عن تلك الكتابات التي يطلقون عليها اسـم الأدب..يـدافعون عنهـا بحجـة واهيـة...هي أنهم أمناء في تصوير الحياة كما هـي، ثـم يعـززون هـذه الحجـة بأخرى...وهي أن الفن يجب أن يستقل عن الأخلاق، فالفن عندهم شـيء...والأخـلاق شيء آخر".[1]

علماً أن الفن منبثق من الدين ولعل المسرح اليوناني هو خير دليل على ذلـك. وهكذا راح هؤلاء يتغنون بما يسمى بحرية الأدب والأديب غير أن "البعض قد اتخذ من الحرية بابا إلى مبتغاه فتجاوزها بمسافات مفرغا كتاباته وكأنها تـصدم حيـاء النـاس وتلطخ وجه الفضيلة، ولكن أية حرية هذه التي نتكلم عنهـا ؟ أهـي حريـة الـشراد والجموح ؟...أم حرية البذاءة والإفساد ؟ أم حرية المراهقين الكبار ؟...".[2] هذا هـو المعنى الحقيقي للحرية كما يراه عبد العاطي كيوان والمتمثل فـي الـصدق والخيـر والإخلاص والوفاء والالتزام ولعلنا نتفق معه في هذا إلى حد كبير، ونتوق إلى رؤيـة نصوص أدبية بكل معنى الكلمة معبرة عن ذاتها في ذاتها تعالج قـضايا هامـة بـأدب واحترام وصدق والتزام.

إلا أن هناك من يستعمل جسد المرأة كمصيدة لشد القـارئ وإغوائـه واللعـب بأهوائه، حيث "أوقف البعض كتاباته على هذا الجانب دون غيره وأصبح الجنس مطلباً وغرضاً، فلا يبقى على شيء متمرداً جامحاً شرساً تعدى إلى درجـة مـن التجـاوز والشرود الفاضح اختلطت فيه الغاية بالوسيلة والوسيلة بالغاية، حتـى أن الرؤيـة قـد اختلطت هي الأخرى علينـا لدرجـة لا نـستطيع معهـا أن نفـصل بـين الوسـيلة والغاية...".[3]

إلا أن هناك كما قلنا من يدافع على مثل هذه النصوص السردية فيـدعي بأنهـا تصوير صادق للمجتمع ونحن لا نجادله في هذا إن كان حقيقة ولكن نعتب عليـه فـي

[1] م س: الجنس والواقعية في القصة: فتحي الأبياري، ص 39.
[2] م س: أدب الجسد بين الفرق والإسفاف، عبد العاطي كيوان، ص 29.
[3] م ن، ص 64.

الأسلوب الذي يعبر به حيث نجد بعض الروايات غارقة في المشهدية الجنسية أو كما يسمى تسريد المشهد الجنسي من البداية إلى النهاية حيث يقول محمد قطب: "ولعلنا ندرك ونحن نقرأ نصوصا في هذا المجال اقتراب الأسلوب من المباشرة وسيطرة مقولات فكرية تؤدي إلى الجفاف والخلط بين ما هو حقيقي وواقعي وبين ما هو متخيل وعبثي والإغراق في المشهدية الجنسية ... واستدعاء لنصوص ذات مرام ورموز حسية وهو من آليات التعبير والتي ترى أن الحسية أقصر الطرق إلى الشهرة والإعلام".[1]

ما الدافع إلى ذلك التصوير الحسي للمشاهد الجنسية في الرواية ؟ حتى أصبحنا نلقي من يرسمها بكل ما فيها من بذاءة، ويعرضها على القارئ على أنها ذات قيمة يزعم "كينيت كلارك" أنه: "فمن الضروري أن نقول وهو غني عن الذكر وهو أنه لا تفشل لوحة عارية كان تجريدها في أن تثير ولو اليسير من الشعور الجنسي، حتى لو كان مجرد شبهة هذا الشعور".[2]

وبهذا تساهم في إفساد المجتمع وخاصة فئة المراهقين، فهي تجني الربح مقابل لحظات من الاستيهام الجنسي لشاب مراهق في مقتبل العمر.

يقول "جمال الغيطاني" عن "كاترين ميليه" التي ألفت كتاباً فاضحاً لعلاقتها الجنسية بصديقها "جان هنريك" حيث كتبت الكاتبة عن أدق تفاصيل هذه العلاقة وقد أحدثت هذه الرواية ضجة كبيرة ومبيعات أكبر لم تحدثه غيرها من الروايات أو السير الذاتية إن صح التعبير[3]، ولعل هذا راجع إلى ما فيها من سفور وفساد ما جعلها تحقق أرباحاً طائلة لا تحصى ولا تعد، حيث أصبح البعض منهم يعد هذه الكتابة تجارة يرتزق منها ويكتسب حظه من الشهرة، وبذلك يعمد إلى شحن لغته بصور تثير القارئ "أو تناشد عواطفه الجامحة النابية طمعاً في ثروة زائلة وجاه مؤقت".[4]

وقد أجمع العديد من النقاد والروائيين أنفسهم على أنه هناك من يعتبر هذا الفن وسيلة للعيش والربح وهذا ما وجدنا فيه اتفاقاً ارتاحت له أنفسنا لأننا لم نتهم الناس أو

---

(1) مقال:الواقع في أسر الجسد، محمد قطب، مجلة القصة، ع$_{98}$، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1999، ص 07.
(2) مقال: العري في الفن وفي الحياة، من كتاب الفن العاري، تر: من إبراهيم،مجلة إبداع، ع9، القاهرة 1997، ص 58.
(3) مقال: فضائح روائية، جمال الغيطاني، أخبار الأدب، 2001/05/21.
(4) في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، ج$_1$، دار الفكر العربي، ط$_7$، 1994، ص 371.

نظن بهم الظنون لأن بعض الظن إثم، فهناك حتماً "أسباب تجارية بحتة أحياناً، ذلك أن هذا النوع من الكتابات يلاقي رواجاً لــدى جمهــور عــريض خاصـــة فـــي بعــض المجتمعات...".[1]

ويزعم عبد الله الغذامي أنه قد: "امتد الأمر من فنون التشكيل والدعاية والنحــت إلى السينما، حيث صار جسد الأنثى وسيلة لجذب المــشاهدين، وكثيــراً مــا تظهــر الدعايات للأفلام وفيها صور لامرأة عارية أو شبه عارية حتـــى وإن كـــان الوضـــع الحقيقي في الفيلم ليس كذلك، وتظهر الدعاية بوصفها قوة ضاربة تتحكم فـــي الإنتـــاج الثقافي وتوجه مساراته وضحاياه دائماً هن النساء".[2]

الذي أصبح شائعاً في يومنا هذا وكأن الفن والأدب قد خليا من كل شـــيء ولــم يبق لهما إلا هذا الميدان للخوض فيه ليسيل ذلك الحبر النتن فيلطخ طهــارة وعذريـــة الصفحة البيضاء مثلما يفعل كذلك مع المرأة.

والحمد لله لسنا وحدنا في ذهابنا إلى هذا الرأي، فحتى الغربي "جــون بيرجــر" في كتابه (طــرق النظــر) يطرح إفادات مزعجة عن صورة المرأة في فنون القــرن العشرين، حيث تتغلب الرأسمالية في رسم المرأة على أنها بضاعة جــسدية فحــسب. "وتبرز الرغبة في المال ليكون أساساً يحرك الفنون التشكيلية وفنون الدعاية، وبمـــا أن الدعاية قد التقطت الدور من الفن التشكيلي فإن فنون القرن العــشرين كلهـــا توجهــت لهدف واحد حسب قول بيرجر وهو المشتري المذكر، فالرجل هو الذي يرســم وهـــو الذي ينشئ النص ويخرج الفيلم أو اللوحة وهو الذي أخيرا يشتري ويستهلك. وجــرى استخدام المرأة في هذه الفنون ليحقق أقصى درجات الإغراء والإثارة.[3]

يحق لنا القول أن هناك ثلاثة جوانب في هذا النوع من النــصوص الــسردية: جانب يركز على العلاقة بين المرأة والرجل ليعبر لنا عن قضايا واقعة في المجتمــع، فينبهنا مثلاً إلى الخطر الذي يلعبه الجانب الاقتصادي على الشخص الضعيف لاســيما الفقر، فهو الذي يؤدي إلى السرقة وإلى الانحراف وإلى القتل وإلى ارتكاب فاحشة الزنا

---

(1) م س: الجسد في الكتابة العربية، عباس صالح،، ص 53.

(2) المرأة واللغة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 31.

(3) م س: المرأة واللغة، عبد الله الغزامي، ص 30، نقلاً عن: John Berger : ways of seing Pengium book, London, 1972, P 65

بالنسبة للمرأة، ضف إلى ذلك التربية ودورها في تنشئة الفرد ... إلى غير ذلك من الظواهر الاجتماعية الصادقة شرط أن يعبر الحاكي عنها بأمانة فيحذرنا من هذا الخطر ويحدث لنا ما يسمى "بالتطهير" كي نتوخى الحذر ونتجنب خطر الاقتراب من هذه المحظورات. كان يشير كذلك إلى الأمراض الجنسية التي تصيب الفرد المنحرف كالسيدا والسرطان ...إلخ من الأمراض وهذا لكي يكف بعض ضعاف القلوب والنفوس من تحطيم أنفسهم هذا الجانب الأول، ولكي تصطبغ الرواية بصيغة ثقافية وتكون جديرة باسم "النص المثقف".

أما الثاني فهو الكيفية التي يستحيل بها التعبير عن الجنس من واقع إلى رمز يحمل عدة قراءات وتأويلات.

أما الجانب الثالث وهذا هو السائد على العموم وهو أنه هناك من يوقف كتابته من أجل الربح والشهرة متوسلاً بالجنس لجذب أكبر عدد من القراء وهذا ما اجتمعت حوله العديد من الآراء.

نستنتج مما سبق أن معظم هذه النصوص التي تركز على الأمور الجسدية في الرواية وتعمل جاهدة على تسريد المشهد الجنسي داخل الرواية بدون وازع لا غاية لها من ذلك إلا جذب القارئ، بتلك الطريقة البذيئة لتحقيق أكبر عدد من المبيعات والشهرة كالذي نراه مع بعض الروائيين.

لقد تعرفنا على أن الروايات التي تنشر الآن ليست بريئة، وهذا ما زادنا إصراراً على البحث في الدوافع أو العوامل التي تدفع السارد إلى مثل هذه الكتابة دون غيرها. وما مدى علاقة صاحب النص بنصه باعتباره الممتلك الوحيد للفكرة الخام للرواية، وباعتباره المؤسس الوحيد للنص قبل دخول القارئ في لعبته وبهذا نكون أمام عنصر آخر أكثر أهمية للمناقشة وهو: ما مدى إسهام الذات الكاتبة في هذا النوع من الكتابة ؟

الجسد بين الكتابة الروائية والسيرة الذاتية

مما لا شك فيه أن كل نص يحمل بصمة كاتبه حتى ولو توخى الموضوعية في ذلك. فالنص قبل أن يخرج للعيان، كان مجرد فكرة تعمل في ذهن الكاتب، وقد عبر عنها على تلك الشاكلة، حيث يمكننا أن نميز بعض الأعمال عن غيرها كأن نقول هذه القصيدة لا شك لفلان، وهذه الرواية لفلان، فمن منا لا يستطيع أن يتعرف على قصائد امرىء القيس ؟ ومن منا لا يمكنه أن ينسب قصر الشوق أو السكرية أو الطريق أو اللص والكلاب أو أولاد حارتنا لنجيب محفوظ حتى دون أن يرى اسم صاحبها ؟

وهذا لأن النص يحمل جينات صاحبه، حتى لو لم يعبر عنه بالذات، فالعمل الإبداعي هو نتاج لمجموعة من العوامل والواقع الداخلي والخارجي الذي يعيشه الكاتب له دور في ذلك، وإلا فكيف يمكننا أن نفسر قول أحدهم: "أنا لست شاعراً وإنما لغتي تكتبني أحياناً". كيف يمكن لهذه اللغة أن تكتب صاحبها إن لم تكن قطعة من نفسه ؟

نعم إن اللغة ثرية، ولكن لو ذهبنا إلى لغة مرتبة في أحد المعاجم وقلنا بأننا سوف نعزل أنفسنا ونتركها هي التي تؤلف لكان هذا مجرد عبث.

فمهما حاول الإنسان أن يخفي شخصيته في العمل الإبداعي، إلا أنها سوف تظهر جلية للبصائر، والعلم أصبح يثبت أنه حتى خط الإنسان يعبر عن شخصيته والناس أصبحت تتعرف على أفكار البعض من لغة أجسادهم، فبما أن "لغة الجسد بطبيعتها لغة غير كلامية، غالباً ما تكون لغة الجسد معبرة أكثر من الكلام، إذ أنها على الأرجح لا واعية أكثر منه بكثير وبذلك يمكن تفسيرها والاعتماد عليها بوصفها مؤشراً أكثر صدقاً على الأفكار والمشاعر المتعلقة بالشخص الذي نحن بصدده.[1]

ونحن نعلم جيداً أن الجسد الإنساني هو الطرف الأهم في الكتابة، وهذه الكتابة هي من صنع الجسد، وبما أنها كذلك فكيف ننفي عن صاحب هذا الجسد الخلاق أن تحمل كتاباته بعض مميزاته وملامحه ؟

فالعمل الإبداعي هو نتيجة ما يعيشه الروائي خارج ذاته ومع الآخر، وما يعيشه داخل ذاته ومع ذاته، فيأتي إنتاجه مشحوناً بأفكاره وأحلامه وآماله.

[1] لغة الجسد نقرأ أفكار الآخرين من خلال إيحاءاتهم: سهيلة العسافين، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق سوريا، ط1 2004، ص 08.

فشخوص الرواية مثلاً هو الذي يضعها وهو الذي يوزع عليها الأدوار وهو الذي يتحكم في مصيرها وهو الذي يزرع فيها الخير والشر وهو الذي يكتب البداية والنهاية فليقدر لها أن تكون سعيدة أو تعيسة.

فإذا كان هذا متعلق بالعمل الإبداعي عامة، فكيف هو الحال مع عمل لا يخلو من العواطف والأحاسيس المادية والمعنوية ؟ وماذا إذا كان الجنس من بين أبرز الأحداث الطاغية عليه ؟ فكيف لا نسمح لأنفسنا إذاً أن نقول: أن كل عمل إبداعي هو قطعة من نفس صاحبه ؟ حتى لو أضفى عليها شيئاً من الخيال حتى ولو كانت من نسيج الخيال، إلا أننا شئنا أم أبينا تعبر عن شيء من ذاتية الكاتب ولو باليسير.

وكنا قد رأينا كيف عبرت أحلام مستغانمي عن استيائها من العادة الموروثة في مجتمعنا الجزائري والمتمثلة في ليلة الدخلة والشهير بثوب العروسة الملطخ، وقد جاء هذا على لسان الشخصية "خالد".

وإذا عدنا إلى "سانت بني" في جملته الشهيرة: "هذه الثمرة من تلك الشجرة".[1] فسنرى مدى تعلق النص بصاحبه، وإذا تعرفنا على نفسية صاحبه فسوف نكون أكثر دقة وصدق في تحليلنا.

على أن هناك آراء عديدة تتفق حول هذه النقطة كون العمل الإبداعي جزء لا يتجزأ من صاحبه، فحين "يكتب أي روائي رواية فهو الذي يكتب وهو الذي ينشئ الشخصيات وهو الذي يتخذ لروايته ساردا في بعض الأطوار السردية...لكن المؤلف يظل حاضراً في العمل الروائي، فهو الذي يهندسه وهو الذي ولا نحسبه يتحول إلى مجرد شخصية خيالية...يتحول من خلالها إلى غير نفسه، وإلى غير ما هو...أي إلى لا شيء**!...**".[2]

فالرواية أو القصيدة في البداية هي فكرة في ذهن صاحبها وهو عندما يكتب، يكتب لمتعة ذاتية ثم لإمتاع القارئ بعد ذلك ولكن في البداية تكون الحاجة إلى الكتابة ذاتية قبل كل شيء، فمما "لا شك فيه أن الأديب عندما يكتب فإنه يكتب لنفسه أولا ثم

[1] م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، عبد العاطي كيوان، ص 80.
[2] في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران 13، سبتمبر 1997، وهران في 01 يوليو 2004، ص 315.

يكتب ثانياً للجماعة التي يعيش بينها، إذ هو ذاتي النزعة في المقام الأول، موضوعيها في المقام الثاني، ... فالموضوعي ذاتي أيضاً خرج من ذات مبدعة انفعلت وتأثرت به بداية ثم تعداها إلى الجموع التي هي صورتها".[1]

فمهما توخى السارد الموضوعية إلا أنه يعبر بالدرجة الأولى ولو بالنزر اليسير عن فكرة ذاتية، وهذا هيكل يقول أيضاً: "...وهذا في رأينا هو السبب في أن كثيراً من الذين يكتبون قصصهم في الشرق يقفون عند القصة الأولى يرون فيها تاريخ عاطفتهم الأولى حيث كان الشباب ما يزال (عند القصة الأولى) كافياً يدفعهم لتخليد هذه الصفحة من صفحات حياتهم".[2]

هذا فيما يخص الرواية في شكلها العام، فكيف ذلك مع الرواية الجنسية أو الإباحية، أو كما تعرف بالأدب الصريح وأدب الفراش والأدب الفاضح والأدب المكشوف وإلى غيرها من التسميات التي وسم بها هذا النوع من الأدب أو على الأرجح الكتابة ؟ والذي هو جزء لا يتجزأ فيما يعرف بالسرد الذاتي، وهو "السرد الذي يقوم العالم الداخلي أو النفسي للكاتب، وهو أدب يهتم ببواطن الشخصية، إذ يتم سرد محتوى وعيها وهذا كله كتابة ذاتية لأن ثمة عناصر من السيرة الذاتية للكاتب تتسرب إلى بنية الرواية، لأن وعي كل شخصية يرتد إلى مصدر أصلي هو وعي الكاتب ويقدم المحتوى الداخلي باستخدام تقنيات منها: حديث النفس (المونولوج الداخلي)، المناجاة"[3]. هذا هو السرد الذاتي وهو يختلف عن السرد الموضوعي والذي هو عبارة عن سرد وقائع اجتماعية معينة ولكن سواء "أكان الأدب ذاتياً أو موضوعياً، فإنه يبين عن فكر الكاتب الذي يعيش أدق الالتزام والموقف الذي فرضه عليه ضميره وخلقه نحو نفسه أولاً ومجتمعه ثانيا".[4]

فكل إنتاج متعلق بصاحبه، ولأن "ما يكتبه المبدعون هو انعكاس لنفوسهم من الداخل"[5]، ويعترف رولان بارت بأن الإبداع هو من لدن الذات المبدعة باعتبار أن

---

[1] م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، عبد العاطي كيوان، ص 33.
[2] م س: القصة العربية المعاصرة، أنور الجندي، ص 36.
[3] م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، ص 33.
[4] م ن، ص 34.
[5] م ن، ص 34.

اللغة "مادة الأدب الأولى، مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت والألوان مادة الرسم والأصوات مادة الموسيقى، غير أنه على المرء التحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر، إنما هي ذاتها من إبداع الإنسان بما هي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية متحولة إلى كفايات عامة أو خاصة".[1]

وإذا كان رولان بارت يعتبر الأدب كوكب، ويقول بأن اللغة هي من صنع الإنسان، فإن "جون بول سارتر" يرى أن الأدب يقوم على ثلاثة أسس هي "الذاتية والحرية والالتزام"، "فالأدب ذاتي من حيث أنه تعبير عما يحسه الأديب، وعما يجيش بصدره من فكرة أو خاطرة أو عاطفة نابعة من تجربته الشخصية..."[2]

ولعل هذا ما يؤكد الفكرة ويعمقها، فعلى الرغم من أن الأدب هو مقدم للمجتمع إلا أننا لا نستطيع أن نغفل ذلك الجانب الشخصي من حياة الأديب "فالعمل الأدبي أو الفني هو نتاج شخصي بالمستوى الذي يكون فيه نتاجاً اجتماعياً وإنسانياً".[3]
غير أن هذا لا يمنعنا من القول أن "الأديب عندما يعبر عن مشاعره، فإنه لا يعبر عن تلك الأفكار والمشاعر عن الواقع الاجتماعي المحيط به، إنه لا يقدم للقارئ تلك الأفكار والمشاعر مجردة بل يقدمها في سياق أو أحداث أو مواقف أو علامات اجتماعية"[4].

هذا فيما يخص العمل الإبداعي على وجه العموم فما بالنا بالرواية الجسدية أو كما يسمى بالرواية الصريحة ؟

يذهب سامي الدروبي إلى أن "الحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية بواسطة الإبداع الفني، يعوض الفنان نفسه عما حرمتها منه الحياة، إن الفن يحل لدى الفنان محل ما حرم منه في الواقع، فالحرمان يذكي الخيال، كما أن الارتواء يضعفه، إذ فقدان التلاؤم والارتواء إزاء العالم الخارجي يولد الانطوائية التي يجعل صاحبها يبني لنفسه عالماً خاصاً أغنى أكثر من الحياة الداخلية لكل إنسان".[2]

---

(1) حوار عن الأدب: رولان بارت، موريس نادو، تر: محمد برادة، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع$_{25}$، 1982، ص 19.
(2) سارتر مفكر وإنسان: إسماعيل المهدي، أمير إسكندر وغيرهما، دار الكتاب العربي القاهرة 1967، ص 222.
(3) مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي: محي الدين أبو شقرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط1، 2005، ص 222.
(4) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل أسعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986، ص 41.
(2) علم النفس والأدب: سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، ط$_{2}$، 1981، ص 299.

ويضيف كذلك على لسان "دراكو ليدس" الذي يقول: "يبرهن لنا علم النفس اللاشعور على أن الخلق الفني في جميع مظاهره ليس إلا ظاهرة بيولوجية نفسية ليس إلا تعويضاً مصعداً عن الرغبات الغريزية الأساسية التي ظلت بلا ارتواء بسبب عقبات في العالم الخارجي أو في العالم الداخلي".[(1)]

تغدو النصوص السردية ترجمة للنوازع النفسية الداخلية للسارد، ويرى عز الدين إسماعيل أنه "إذا نحن التمسنا الحلقة التي تربط بين العمل الفني والنوازع الجنسية وجدناها متمثلة في الأحلام، فهناك نوازع جنسية (سواء أكانت أدبية أم إلكترونية) مكبوتة لسبب أو لآخر وهي مكبوتة في اللاشعور فليست تستطيع الظهور إلا في حالات غفلة من الشعور فتظهر عندئذ، ويفرغ الشعور شحنة في شكل رموز وفي العمل الفني يتحقق الشيء نفسه".[(2)]

وعليه يحق لنا اعتبار معظم الروايات التي تضم هذا الجانب المظلم من حياة الإنسان، أنها لا تعدو أن تكون ترجمة ذاتية لشخصية السارد وهذا حسب توظيفه للمشاهد الجنسية.

فحتى لو كان السارد يعبر عن وضع اجتماعي إلا أنه في حقيقة الأمر لا يعبر إلا عن أفكاره اتجاه هذا المجتمع وعليه "ففي بعض الأحيان تعكس هذه الشخصيات فكر الكاتب ومذهبه أو بالأحرى قد تكون الشخصية صورة مستوحاة من المؤلف ومع الشخصيات الرئيسية تعمل الشخصيات الثانوية وبرغم ثانوية الأدوار التي تقوم بها في العمل الأدبي لكنها في بعض الأحيان تمثل آراء القاص".[(3)]

أما عبد العاطي كيوان فله ما يقوله فيما يخص السرد النسائي خاصة أن بعض الروائيات أصبحت لا تخوض إلا في الأمور الجنسية، وهي لا تعدو أن تكون مجرد اعترافات أو نوع من الشذوذ، حيث يقول: "لقد بات بعض الإبداع النسائي يسير في فلك لا يتخطاه من التعبير عن الذات والأنثى وعالمها، ثمة لون من الكتابة الخاصة، تعبر فيه المرأة الكاتبة لا المبدعة عن ذاتها في نوع من الفحش والابتذال والترخص إذ بدت

(1) م س: علم النفس والأدب، سامي الدروبي، ص 299.
(2) التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، ط$_4$ 1984، ص 40.
(3) القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، مصطفى علي عمر، دار المعارف الإسكندرية، دط، 1982، ص 27.

بعض هذه الكتابة وكأنها نوع من الاعترافات أو لربما تكون صدى لما تعانيه المرأة أو ربما أيضاً تكون صدى لنوع من الشذوذ السافر".[1] وما ينطبق على هذا النوع من النصوص النسائية ينطبق كذلك على بعض النصوص الرجالية، وهذا "محمد شكري" في الخبز الحافي يعترف لنا بهذا حيث يقول في عبارة ختم بها روايته: "لقد فاتني أن أكون ملاكاً".[2] كما أنه يعترف بالأمر ذاته في استجواب أجرته معه "هيام دربك" ضمن جريدة "الصحراء" حيث قال: "...وإذا كنت قد ضعت بعض المحرمات، فلأن غرائز الإشباع كانت أقوى من ضميري الأخلاقي، إننا لا نعرف مساوئ ما تقترفه إلا بعد فوات الأوان، الانحراف الجنسي مثلاً بمعناه الشامل، لا نعرف مضاره نظرياً إلا بعد أن يترك عاهاته التي قد لا نبرأ منها. إن (....) فلسفة كل ما هو ممنوع لذيذ هي فلسفة من تربى مثلي في الشوارع، وهي أيضاً فلسفة منقطعي الجذور".[3]

لذا يحق لنا أن نعتبر بعض الملفوفات السردية مجرد صدى لعوامل نفسية، ولعل أشهرها ما تسمى بالرواية العائلية للعصابين[4] والتي تترجم بعض الانحرافات التي يقع فيها بعض الروائيين وخاصة تلك التي يتعرضون لها أثناء سن الطفولة تلك المرحلة الحرجة من حياة الرجل والمرأة معاً.

يعترف حميد لحمداني في روايته "دهاليز الحس القديم" كذلك بالوضع نفسه حيث يقول: "نقلت بعض التجارب القليلة من حياتي الشخصية كما تصورتها أنا، لا كما وقعت بالفعل أو كما تصورها مثلاً أصدقائي أو أولئك الذين اتصلت بهم في طفولتي لذلك فإن ما نقلته في هذا العمل هو انطباع عن بعض المحطات في حياتي الشخصية".[5]

تنضوي بعض الروايات تحت ما يسمى "بالسيرة الروائية" وهي التي يتداخل فيها جانب كبير من واقع الروائي المعيش، ويكون هو نفسه الشخصية البطلة مثل الذي نجده في الخبز الحافي لمحمد شكري ودهاليز الحس القديم: حميد لحمداني، سلخ الجلد

---

(1) م س: القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، مصطفى علي عمر، ص 09.
(2) م س: الخبز الحافي، محمد شكري، ص 215.
(3) مقال: محمد شكري، استجواب أجرته: هيام دوبك، جريدة الصحراء، عدد يوم الأحد، 06 يوليو 1997، ص 11.
(4) أنظر نقلاً عن القراءة وتوليد الدلالة: حميد لحمداي، ص 33.
(5) السيرة الذاتية والرواية ولعبة الميثاق المزدوج: حميد لحمداني: حوار أجراه هشام العلوي، ضمن العلم الثقافي، عدد يوم 1997/07/10.

لمحمد برادة، ذاكره الجسد لأحلام مستغانمي، كتابات رشيد بوجدرة، ضف إلى ذلك بياض اليقين لعبد القادر عميش...إلخ من الأعمال الإبداعية سواء كانت شعرية أو نثرية والتي نجد فيها مسحة من شخصية وذاتية المؤلف.

نحسب أن معظم الروايات التي أصابتها موجة الجسد، إنما تعبر عن حياة صاحبها بشيء أو بآخر. حيث جاءت بعض (الروايات) على شكل اعترافات أو ما يسمى بالتداعي الحر، ولعل هذا لما يبعثه في نفس السارد من ارتياح لوجود حاكم يفضي إليه هذا الروائي بمكنونات نفسه ليرتاح سواء لاقى العقاب أو استفاد من المغفرة.[1]

إلا أنه هناك من يخالفنا الرأي وينادي بأفكار أخرى تنفي ما قلناه باعتبارهم أن النص مستقل عن صاحبه ولا علاقة تربط بينهما حيث تقول "سيزا قاسم" في هذا الشأن "يتميز العمل الفني بسمة العلامة، ولا يمكن أن يعتبر العمل الفني مساوياً لحالة صاحبه النفسية، أو لأنه حالة نفسية قد يولدها في الذات المدركة أو يعتبر مساوياً للعمل–الشيء"، إن العمل الفني يوجد باعتباره موضوعاً جمالياً"[2]، فهي ترى أن الفن علامة مستقلة عن العوامل النفسية للسارد وتعتبره موضوعاً جمالياً فقط.

ويتجه بعضهم إلى أن النص الروائي هو إيديولوجياً محايثة تنبع من داخل النص ولا دخل للروائي فيها، فالسارد لا يقصد لها وحتى إن قصد لها، فربما لا تحقق وإنما هي نابعة من النص الروائي لأن الخطاب الروائي حسب رأيه "ليس تشكيلاً لإيديولوجيا، بل هو إيديولوجيا نابعة من تشكيل".[3]

إلا أن هذا لا ينطبق على كافة الأعمال وإلا فكيف نفسر الوصف الدقيق للمشاهد الجنسية إن لم تكن نابعة من لدن السارد ؟ وكيف نفسر التصوير الدقيق لدور الدعارة وسكانه ورواده، والوصف الدقيق كذلك للحانات، فليس من سمع كمن رأى، وليس من رأى كمن كان هو طرف في اللعبة، وهذا واسيني الأعرج في روايته "نوار اللوز" يصف لنا دور الدعارة التي يقول أنها موجودة بولاية سيدي بلعباس وكأنه ينقل لنا

[1] أنظر م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، ص 84-85.
[2] أنظمة العلامات في اللغة والأدب (مدخل إلى السيميوطيقا)، سيزا قاسم، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986، ص 290.
[3] أربعون عاماً من النقد التطبيقي، محمود أمين العالم، دار المستقبل العربي، القاهرة 1994، ص 28.

مكانها وأحداثها وشخوصها بعين كميرا وليس اللغة حتى كدنا نلمسها ونراها بأم أعيننا. فالسارد ما نقل لنا هذه المشاهد والأماكن إلا عن دراية، ولنوقن أنه ما كتب إلا عن دراية وعن سابق معرفة بهذه الدور التي لا يكون إلا قد دخلها وأمعن فيها النظر وثقفها عن قرب.

فالإبداع "ينم عن مكنون الشخصية وأنه صورة لها، فإذا كانت تلك الشخصية تعيش عالما من الكبت والحرمان أخرجت لنا صورتها إلى الخارج ....، إذ هي صورة تعيش عالمها هي، ذلك العالم الخاص الذي لا تقدر عليه في عالم الشهادة المرئي....، فأبانت عن كوامن اللوعة والفقد والحرمان ولكنها قبل ذلك أبانت عن كوامنها المجردة".[1]

وأغلب الذين يخوضون غمار هذا النوع من السرد هم يكتبون لحاجة ذاتية نفسية بالدرجة الأولى، ولعل أهمها هي الاعتراف والذي يكون بمثابة الإفصاح عن الذنوب والخطايا، طلباً للمغفرة أو انتظاراً للعقاب.

وكثيرون هم الروائيين الذين يصرحون بأنهم "بعد اهتمامهم بالقارئ وأنهم عندما يكتبون فإنما يكتبون وهم يفكرون في أنفسهم، وفيما ستحققه لهم هذه الكتابة من تطهير إن الكتابة عن هؤلاء، هي بالدرجة الأولى نفض للأعماق وتخلص مما يحسون بثقله على أنفسهم، وحتى وإن صادفت مكتوباتهم هوى لدى القارئ، فإن ذلك يعتبر شيئاً ثانوياً في رأيهم، فالكتابة بهذا المفهوم يمكن النظر إليها باعتبارها عملية علاج لذات المؤلف قبل أي شيء آخر".[2]

ولعل الطريقة الأكثر نجاعة في العلاج من هذا النوع هي طريقة البوح والاعتراف والطريقة المعروفة في علم النفس العيادي "بالتداعي الحر" أي يصبح الإنسان مثل سيل من الماء متدفقاً مفيضاً بكل ما تحتويه، وبهذا يرتاح هذا الأديب مما يثقل كاهله ويقض مضجعه ويؤرقه.

[1] م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، عبد العاطي كيوان، ص 71.
[2] سمياء التأويل، الحريري بين الإشارة والعبارة: رشيد الإدريسي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 156.
- أنظر كذلك: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل تميمي، ص 29.

لذا يحق لنا أن نستنتج في النهاية أن معظم النصوص السردية التي احتوت بين دفتيها الحديث عن الجنس، تعبر بادئ ذي بدء عن ذاتية السارد بشكل أو بآخر وعن عالمه الخاص الذي يبرزه إلى السطح ليبدو جلياً للقارئ.

وبهذا نأتي على نهاية المبحث، وقد استنتجنا أن معظم هذه المحكيات هي انعكاس لذاتية ساردها سواء كان رجلاً أو امرأة. وعلى هذا كان علينا أن نسلط الضوء على هذين الأخيرين لمعرفة مميزات وخصائص كل منهما في مجال الإبداع.

الجنوسة بين الذكورية والأنثوية:

ارتأينا قبل الخوض في معرفة مميزات وخصائص كل من الخطابات الروائية والأخرى الذكورية النسائية أن نتعرف أولاً على مفهوم كل من الأنوثة والذكورة بالنسبة للثقافة. لكي نستطيع معرفة خصائص الكتابة المنسوبة لكل منهما، وقد فضلنا أن نبتدئ الحديث عنها بمحاولة الإلمام بمعنى الأنوثة المتوارث منذ أقدم القدم:

أ- الأنوثة:

ظلت الثقافة منذ أفروديت تحتفي بما يسمى بالأنوثة، وقد فرقت بين الأنثى والذكر عن طريق خصائص بيولوجية وفيزيولوجية لكل من المرأة والرجل.
حيث استقر في الذاكرة على أن الأنثى هي سليلة عشتار إلهة الشرق وأفروديت إلهة اليونان. وبقيت هذه الصورة مهيمنة على الثقافة إلى يومنا هذا عابثة بجسد المرأة الفتي، القوي، القادر على الإغواء والمنح والخصب.[1]

فالأنوثة إذا هي مجموعة صفات وحالات إذا تمثلها جسد المرأة فهو مؤنث، وإلا غير ذلك[2]، وهذه الصفات التي تميزت بها الأنثى هي مقاييس اجتهدت الثقافة الذكورية في تثبيتها بشكل كبير وواسع وليس من هبة الطبيعة في الأصل "فالجسد لا يتأنث لمجرد أن صاحبته امرأة والثقافة تؤكد أن ليس كل النساء إناثاً، كما أن المرأة ليست في حالة أنوثة دائمة وليس التأنيث في نظر الثقافة الفحولية، إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية أو المصطفاة تحصرها الثقافة في صفات وحدود متعارف عليها".[3]

كما تم حصر الأنوثة في أعضاء معينة من جسد المرأة، فليس كل ما في جسدها يجعلها أنثى كالعقل واللسان بل يجب تعطيلها لأنها من ممتلكات الذكورة حيث تم التأكيد دائماً على أن الرجل عقل والمرأة جسد".[4]

[1] أنظر: أفروديت وموائد الحب: جابر عصفور، مجلة العربي، ع 551، أكتوبر 2004، ص 72-73.
[2] أنظر م س: ثقافة الوهم، عبد الله الغذامي، ص 57.
[3] م ن:، ص 52.
[4] م س: موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة: نبيل راغب، ص 657-658.

كما يقول عبد الله الغزامي أن ليس كل ما في المرأة مطلوب بل هناك ما هو مناف لأنوثتها ويجب تعطيله على الفور وما حب اللثغة في لسان المرأة سوى تعطيل لقدرات هذا الأخير.

هذه الصورة التي تمسك بها الرجل منذ القدم، وقد تمثل هذا في قصائد القدامى حيث نعثر على "صورة مرسومة للمرأة بلاغياً وشعرياً، حيث هي نؤوم الضحى، وتسمو بقدر ما تكون غضة بضة لا تعمل حتى لقد حسنوا صورة الخرقاء، كما هي معشوقة ذي الرمة وهي السمينة الممتلئة. وقد وصف صاحب الأغاني جمال عائشة بنت طلحة مركزاً على ضخامة عجيزتها".[1]

بقيت هذه النظرة راسخة في الذاكرة الثقافية باعتبار أنها ضرب من الأنوثة، ويعلن أبو القاسم الشابي أن نظرة الأدب العربي للمرأة هي نظرة دنيئة حيث: "لا يفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهى، ومتعة من متع العيش الدنيء...".[2]

تغيرت صورة المرأة الأنثى المحبوبة في القديم من حب السمنة وضخامة العجيزة والأرداف والنهود...إلى ذلك النموذج الذي أصبح حاضراً في السينما بصيغة "مارلين مورنو" المرأة اللعوب والفاتنة.

هذا ما يدل على أن الأنوثة إنما هي مقاسات فرضتها الثقافة الذكورية على المرأة، وهذا لما يحدث من تغير على النموذج الجمالي للمرأة من المرأة المهفهفة السمينة في القديم إلى المرأة النحيفة ذات النهود الكواعب والبطن الضامر، وهذا ما تمثله عارضات الأزياء ونجمات الغناء.

فالمغنية "نانسي عجرم" تقدمت لما يزيد عن ثلاث مرات لصياغة جسدها برمته "على قياسات فنية مصممة طبياً وإعلامياً، ويذكر خبراء التجميل أن الفتيات يطلبن منهم تعديل أشكال وجوههن وإطلالاتهن على نماذج لمطربات وممثلات محددات في هوس ثقافي معين بالشكل والجمال المقنن".[3]

---

(1) م س: الثقافة التلفزيونية، ص 115.
(2) الخيال الشعري عند العرب: أبو القاسم الشابي، النشرة الثانية، 1983، ص 72.
(3) م س: الثقافة التلفزيونية: عبد الله الغذامي، ص 117.

يغدو مفهوم التأنيث مرتبطا بالثقافة أي: "يصبح مفهوماً ثقافياً وليس صفة طبيعية بل إن الثقافة تدفع بالتأنيث دفعاً مضاداً ومناقضاً للشروط الطبيعية".[1] ليس هذا فقط، فالثقافة الذكورية العابثة بالمرأة لم تركز على تقنين جمالها الجسدي فقط بل ركزت على السن وأولته أهمية كبيرة، والذي تعبق فيه المرأة بالأنوثة لتتمكن في الإنجاب "فالمؤنتث الحقيقي –حسب رأيهم– هو الذي يلد ويتناسل ولو كان تناسله عن طريق البيض والتفريخ".[2]

وهذا المثل الشعبي يكشف عن ذلك، ويحذر من المرأة العقيم.

(ياللي عاجبك الزين واللباس، رد بالك للحبالة والنفاس).

حيث لا تتردد الأمثال "في اختزال كيان المرأة الغني والمتعدد الأبعاد وتحويلها إلى مجرد آلة للتفريخ وأداة للإنجاب...".[3] ولم يقتصر هذا المفهوم على الأدب والسينما فقط، بل طال بذلك الإشهار في مشهد تكون فيه الصورة الإشهارية المرتبطة بالمرأة "تتسم بالوفرة والقوة والنعومة مع إيحائها بالغلو والرغبة والجمال ومحاولة تحرير الجسد...لأنه وضع هنا بالأساس لإثارة الرغبة رغبة الرجل...إنه جسد شبقي...".[4]

كما تشكلت كذلك صورة المرأة الأم في الإشهار باعتبارها الوظيفة المركزية المناطة للمرأة (الخصب).[5]

لتغدو المرأة جسداً جميلاً دون عقل، تتميز بالبلادة وآلة للإنجاب، وما إن تفقد هذه المسكينة جمالها ويجف رحمها عن العطاء حتى تصبح لا شيء وغير صالحة للاستهلاك ومصيرها سلة المهملات.

وما الأنوثة إلا حالة ثقافية تظافرت عوامل عدة في مراحل تاريخية مختلفة لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة وحشرها في طبيعتها الثقافية العلوية أو الدنيوية. فالمرأة بذلك مثلها مثل العامل الذي ولج مؤسسة العمل شاباً فأفرغ رحيق شبابه فيها وأعطى كل ما يملك من أجلها وبذل النفس والنفيس من أجل تنميتها والحفاظ عليها.

---

[1] م س: ثقافة الوهم: عبد الله الغذامي، ص 52.
[2] م ن، ص 57 نقلاً عن: النحو الواضح التأنيث: عباس حسن، ص 587.
[3] م س: المرأة بين الميتولوجيا والحداثة: خديجة صبار، ص 53.
[4] الإشهار والتمثلات الثقافية: الذكورة والأنوثة نموذجاً: أحمد راضي، مجلة علامات، ع7، 1997، ص 13.
[5] أنظر م ن، ص 16.

هي هكذا كانت شابه وجميلة فكانت ربة بيت محترمة تحافظ على مال زوجها وشرفه وعرضه وأعطت كل ما في جوفها لهذا الرجل، فأنجبت البنين والبنات وقامت على رعايتهم والسهر على تربيتهم إلى أن بلغوا أشدهم.

أفهكذا يكافئ هذا الزوج امرأته التي بذلت له نفسها ؟ أهكذا يكافؤها طفلها بعدما أفنت شبابها في رعايته وتنشئته ؟ لماذا هذا الظلم والتحقير ؟ فهي وهي شابة في مقتبل العمر لا تخرج من بوتقة الخداع والشيطنة والدناءة والسحر لتصبح في آخر عمرها أكثر قبحاً لتصير مجرد خرقة بالية مصيرها سلة المهملات ؟

ب-الذكورة:

الذكورة مصطلح يطلق على الرجل، وهي مرادفة لمصطلح الفحولة حيث الفحل هو: ذكر "الإبل الذي يتميز على غيره في القوة التي تفرض هيمنته السلطوية على الأدنى منه في القوة بين الذكور، كما تفرض هيمنته الذكورية على الإناث اللائي يقعن في مداره وينجذبن إليه بسبب فحولته...".[1]

وقد أخذت اللغة العربية من صفات "الذكورة الفائقة معاني الفحولة التي اقترنت رمزيتها بالإشارة إلى تجليات الفعل الجنسي...ومنذ القديم يشير تراثنا اللغوي إلى "فحولة الشعراء" الذين يتميزون على غيرهم إبداعياً".[2]

فهو الرجل الذي يمتلك القوة والعقل والبلاغة والسلطة كذلك، ولكونه سيد المرأة وسيد الضعفاء أيضاً فهو: "الرجل الذي يزهو بقوته وشجاعته وثقته بنفسه وجرأته وقوته الجسدية أو الجنسية".[3]

وعلى هذا كان تقسيم العمل في القديم، والحاجة المتعاظمة إلى القوة العضلية التي يمتلكها الرجل وراء استيلائه على السيادة التي حازها بواسطة قوته العضلية التي يمكن اللجوء إليها ارتداداً إلى صفته الحيوانية الوحشية الأولى...مقابل اللجوء إلى العقل والدهاء والوعي.[4]

---

[1] عن الطعام والحب والغواية: جابر عصفور، مجلة العربي، ع 550، سبتمبر 2004، ص 77.
[2] م ن، ص 77.
[3] م ن، ص 78.
[4] م س: سرد الآخر: صلاح صالح، ص 136.

ولتغدو صورة الرجل الذكر، باعتباره القوي والشجاع والذي يخوض المعارك[1] وبالتالي وعلى هذا الأساس تمكنت الثقافة الإغريقية من إقامة فروق بين الإنسانية والوحشية من خضم العلاقة بين الأنوثة والذكورة حيث "جعلت الأنوثة مرادفاً وشرطاً للبعد الإنساني النامي داخل الإنسان وجعلت الذكورة المفرطة مرادفاً للحالة الوحشية والعدوانية لدى البشر".[2]

هذا ما يسمى بالأنيما (ANIMA) الأنوثة، والأنيموس (ANIMUS) الذكورة.[3]

ربط الغزامي بين الفحولة أو الذكورة والأنوثة من خلال تمثال أبو الهول* وبالتالي العلاقة بين الجانب الإنساني فيه بالحيواني وتمثال أبو الهول ما هو إلا تلك الثقافة الفحولية التي تنبض بالعنف والوحشية النسبة للرجل والضعف والإنسانية بالنسبة للمرأة.[4]

حيث اتخذ الرجل من قوته وسطوته أداة ووسيلة بارعة لتأديب المرأة وتعنيفها وتحقيرها، وتستحيل المرأة بذلك إلى مفعول به لأنها تتلقى الأمر من ذات أعلى منها درجة وقوة، أما الرجل فهو "ذات خالصة لا تدرك ولا تدرك إلا وهي منهمكة في إنجاز فعل يتعداها لزوماً إلى مفعول به، امرأة كان أو طفلاً أو كليهما...".[5]

ولا تزيد الثقافة إلا فخراً وحفاوة، فالقتل لا يكون إلا للرجال والبطولة والشجاعة والكرم لهم وحدهم دونهن.[6]

هكذا انفرد الرجل بالقوة والسلطة والشجاعة والبطولة والعقل والفصاحة والكرم...وما نالت المرأة من هذه الصفات إلا القليل القليل.

لقد استمرت صورة الرجل الفحل إلى أن وصلت إلى الإشهار يوضح لنا أحمد راضي ذلك في الصورة الإشهارية لبنك من بنوك المغرب الذي يلعب فيه الرجل دور العقل

---

(1) أنظر م س: موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة: نبيل راغب، ص 650-651.
(2) م س: سرد الآخر، ص 136.
(3) أنظر م س: المرأة واللغة، عبد الله الغذامي، ص 23.
* أبو الهول: هو تمثال مؤلف من وجه إنسان وجسد أسد (حيوان) وهنا تكمن العلاقة بين الجانب الإنساني والوحشي في الإنسان.
(4) م س: الثقافة التلفزيونية، عبد الله الغذامي، ص 200.
(5) م س: الخبز الحافي: محمد شكري، ص 21.
(6) م س: ثقافة الوهم: عبد الله الغذامي، ص 97.

المدبر والمسير "فالاستقرار الذهني والتوازن والعقلانية والتعامل المتبصر مع الإشكاليات المعقدة هي صفات يوحي إشهار البنوك وشركات التأمين أنها من طبيعة الرجل"[1]

عليه نستنتج أن للرجل العقل واللسان والقوة البدنية وحسن التسيير والشجاعة والبطولة، أما المرأة فما هي إلا جسد خاضع لمقتضيات هذه الثقافة الذكورية هو جسد مفعول به وليس له الحق في الفعل أو الكلام.

إلا أن التاريخ يقول غير ذلك، ولعل أمنا عائشة بنت أبي بكر الصديق وزوجة رسول الله صلى الله عليه وسلم هي خير مثال على ذلك، حيث كانت معلمة الرجال وتقود الحرب وتخطب كالقادة السياسيين وهي امرأة **!!**[2] دون أن ننسى "بلقيس" و"زنوبيا" و"شجرة الدر" وغيرهن من النساء.

العلم يثبت غير الذي تعتقده الثقافة، ويقر بوجود ازدواجية جنسية بين المرأة والرجل، وهنا "فرويد" يذهل لهذا الاكتشاف ويصرح بذلك، حيث يرى وكأن الفرد ليس ذكراً خالصاً أو أنثى خالصة بل الاثنين معاً وكل ما في الأمر هو تغلب إحدى الخصائص عن الأخرى[3] وهذا الذي سبق لنا وذكرناه بخصوص "الأنيما" و"الأنيموس".

إن الذكورة والأنوثة شخصان متكاملان يكمل بعضهما الآخر ويحتاج كل واحد منها إلى الآخر بل يجب أن يتعاونا ويتآزرا لأداء ما عليها من مهام في هذه الدنيا[4]، وليس كما تصورها الروايات على أنهما متصارعان لغاية إبادة الواحد منهما الآخر.

لم يقتصر هذا التصنيف، بل هذا الإقصاء للأنثى على المستوى الثقافي فقط وإنما اندلف إلى مجال اللغة وأصبحنا نتعرف على المذكر والمؤنث بإعلاء درجة المذكر واعتباره الأصل، وهذا جني يقول: "تذكير المؤنث واسع جداً لأنه رد إلى الأصل".[5]

---

(1) م س: مقالة: الإشهار والتمثلات الثقافية: الذكورة والأنوثة نموذجاً، أحمد راضي، ص06.
(2) أنظر م س: المرأة بين الميثيولوجيا والحداثة: خديجة حبار، ص 132-133-134-135.
(3) أنظر ما وراء الحجاب: اجتماعية: فاطمة المرنسي، ترد فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، ط$_4$ 2005، ص 22-23.
(4) أنظر: إحياء علوم الدين: أبو حامد الغزالي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ج$_2$، 1964، ص 50-51.
(5) الخصائص: ابن جني، تح: محمد علي النجار، مج$_2$، دار الكتاب، بيروت، 1975، ص 415.

وهذا ما يسمى بالنظام "الأبوسـي" الذي يحتكر كل شيء حيث يحكم الرجل منذ القدم باللغة ونسبها لنفسه فكان هو صانع اللغة وصانع التاريخ وصانع الثقافة أيضاً لذا احتكر اللغة وتصدق على المرأة بالمعنى ولهذا السبب يرى عبد الحميد الكاتب أن: "خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً".(1)

بل أخذ الرجل الكتابة وترك للمرأة الحكي، وهذا ما تفسره قصص ألف ليلة وليلة التي تبدأ تحت جنح الظلام وتنتهي مع انبلاج الفجر وكأنها تخاف الكشف والفضح، وهذا ما أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة "هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعاً للتاريخ".(2)

يرى الكثير من اللغويين المحدثين أن "التركيب النحوي للغة ما ربما يعكس حركة التفكير عند المتكلمين بهذه اللغة، وقد أمكن عن طريق هذه الفرضية الحصول على بعض الملامح الثقافية من خلال لغاتها".(3)

أعلت الفاعل من شأن المذكر وجعلت المؤنث تابعاً له، أو معطوفاً عليه، أو فرع منه، وهذا بفرض وإيعاز من الثقافة الذكورية، فمعظم "اللغات التي تفرق بين المذكر والمؤنث بلاحقة إضافية تتخذ من صيغة المذكر أصلاً ومن صيغة المؤنث فرعاً والعكس".(4)

ويزيد عبد المجيد عابدين الأمر تفصيلاً فيقول: "**إن تصور الساميين للأنثى كان مزيجاً من الواقع والخيال، فهي مصدر الكثرة والإخصاب وهي قوة خارقة....ولهذا شبهوا بها الكلمات التي تدل على الجماعات والأفراد الكثيرة...**".(5)

إلى زمن غير قصير ظلت المرأة كمادة خام للكتابة، أو كمخيال ذهني أو رمزي يكتبه الرجل كما يحلو له، لذا جعل منها وسيلة لترويج أفكاره، وظل الأمر كذلك لوقت جد طويل إلى أن ضاقت المرأة بهذا الوضع وأشهرت القلم ليكون عبداً مطيعاً في يدها، هذا القلم الذي لطالما كان حكراً على الرجل.

---

(1) م س: المرأة واللغة، عبد الله الغذامي، ص 07، نقلاً عن: عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله: إحسان عباس، دار الشرق، 1988، ص 29.
(2) م ن، ص 07.
(3) اللغة واختلاف الجنسين، احمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1996، ص 59.
(4) م ن، ص 59.
(5) م ن: ص 50، نقلاً عن محاضرات في علم اللغة، الحديث: عبد المجيد عابدين، 1987، ص 234-237.
- أنظر: المذكر والمؤنث: لابن التستري الكاتب، تح: احمد عبد المجيد هريدي، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1 1983، ص 17-18.

إلا أن الأمر المهم من كل هذا، هو كيف تعاملت المرأة مع هذه اللغة التي ظلت بعيدة وغريبة عنها، حبيسة على أقلام الذكور فقط ؟ كيف يمكن للمرأة أن تتعامل مع هذه اللغة الذكورية ؟ كيف لها أن تتحول من مجرد مملوكة إلى مالكة ؟ من جارية إلى سيدة ؟ وهل استطاعت هذه الأخيرة أن تترك بصمتها الشخصية في سجل اللغة ؟ أم بقيت اللغة متمسكة بذكورتها دونما أن تنجح المرأة من فرض نفسها ؟

هل هناك مجال لنحصل على زاوية فارغة في اللغة لم يملأها الذكر لتملأها الأنثى بأنوثتها ؟

الواقع يبرهن ذلك ويجيب عن هذه الأسئلة، حيث يمكن للغة أن تستوعب كل شيء وبإمكانها أن تحتضن الرجل والمرأة معاً وبالتالي الذكورة والأنوثة.

فبعدما كان الرجل يعبر عن المرأة ويحركها كما يريد أصبحت هي تعبر عن نفسها وتكشف النقاب عن دواخلها وعن الرجل كذلك، وبالطبع "قدمت نقلة نوعية في قضية الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواطرها كما فعل على مدى قرون متوالية، بل صارت المرأة تتكلم وتفصح عن ذاتها وتشهر عن إفصاحها فأفاضت زاوية جديدة وصوتا يختلف للتقاليد الأدبية والنقدية... ".[1]

وعليه دخلت المرأة هذه الحلبة واستعانت بما استعان به الرجل قبلها (اللغة) لمواصلة المسيرة، والمعركة إلى أن تنال الانتظار، فلقد "كتبت المرأة أخيراً ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها ورأت أسرارها وفكت شفراتها، فتكلمت المرأة عن مأساتها الحضارية وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست تحضراً أو تطوراً فكرياً، فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة".[2]

غير أن هذه القفزة التي حدثت في الأدب شكلت جدلاً كبيراً بين من يقر بوجود أدب نسائي وآخر يرفض وجوده ولا يعترف بالتسمية، وهناك من يجد أنهما مشتركان وحصانان يجران عربة واحدة هي "الأدب" فلا وجود لهذا التقسيم بين الرجالي والنسائي في الأدب إنما يوجد أدب وحسب. إلا أن الواقع يكشف لنا عما كان حوله

(1) م س: موسوعة النظريات الأدبية: نبيل راغب، ص 657.

(2) م س نقلاً عن: المرأة واللغة: عبد الله الغذامي، ص 09.

الجدل الحاد، فالمرأة حقا امتدت يدها إلى تلك الأداة الذكورية وعقدت العزم على أن تدلي بدلوها وتخوض مع الخائضين لتعبر بذلك عن نفسها وذاتها وهويتها وما لحق بها من هموم ومشاكل يومية تريد الإفصاح عنها، والساحة الأدبية خير دليل على ذلك.

وها نحن نكتشف أن "الرجل لم يحسن قراءة المرأة ليس لأنه لا يريد ذلك وإنما لأنه لا يستطيع ولا يسمح له رصيده الثقافي الذكوري بأن يفهم المرأة وكثيراً ما عبر الرجل بواسطة الأمثال والأحجيات والنكت وبواسطة الخطاب الفلسفي على أنه لا يفهم المرأة وعن أنها لغز عجيب".[1]

حيث راحت الكاتبات بشيء من الوعي يبرزن أنوثتهن من خلال النص يحاولن إقحام الضمير المؤنث على الخطاب اللغوي، فيظهر الضمير المزدوج "هو أو هي" (He or she) وأحياناً بتقدم الضمير المؤنث ويشرن إلى (القارئ والقارئة) ... وقد نرى عند بعض الكاتبات تركيزاً على التأنيث دون التذكير وذلك في حالة من التجريد والتعتيم.[2]

لكن لا زال الذكور يتحكمون بزمام الأمور ويقومون بإقصاء الخطاب النسوي، باعتبار تحقيق المساواة وعدم اعتقادهم بوجود أدب نسوي أو حتى خصائص معينة في كتابة المرأة ليس ذلك بدافع المساواة، وإنما بدافع إقصاء هذا الخطاب من خضم إقصائهم للجسد الأنثوي نفسه، وهذا ما تذهب إليه رشيدة بنمسعود في تفسيرها لهذه الظاهرة حيث تقول: "لقد لاحظنا سابقاً أن هذه القضية قد غابت عن المثقفين باسم الدعوة إلى التكافئ والمساواة بين ما تكتبه المرأة وبين ما يكتبه الرجل في إطار الأدب، لكننا نعتقد أن هذا التصور الذي لم يحاول أن يبحث عن مشروعية الاختلاف الجنسي وأثره في فعل الكتابة يعود إلى عوائق معرفية.....ضعف الخطاب النقدي...تحت ضغط إيديولوجية ذكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة النسائية من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية".[3]

---

(1) م س: المرأة واللغة، ص 52.
(2) م ن، ص 54.
(3) تأنيث القصيدة: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط$_2$، 2005، ص 12.

نعم يجب أن تكون هناك مساواة، ولكن لابد من توفر الخصوصية باعتبار أن كل نص يحمل جينات صاحبه وباعتبار النص وليد الجسد الذي قام بتأليفه، وعليه فلابد أن يكون هناك اختلاف كذلك على المستوى الداخلي للنص.

يرى عبد الله الغذامي أن مرحلة التأنيث في الأدب عامة وفي الشعر خاصة كانت مع نازك الملائكة ومن عاصروها أي رواد الشعر الحر حيث كسر النمط القديم للقصيدة من عمود الشعر الذكوري إلى تلك القصيدة المفتوحة المبنية على التوقيعات من الانحسار إلى الانفساخ من المغلوق إلى المفتوح، حيث يقول: "أقصد نازك الملائكة المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر".[1]

وقبل هذا لم تعترف الثقافة إلا بالشاعر الفحل، ولا وجود للأنثى في الشعر حيث كانت العبقرية الإبداعية تلقب بالفحولة، وإذا ما ظهرت امرأة وقالت شعراً فهي لن تكون إلا فحلة أي يجب أن تستفحل وهذا ما جرى للخنساء على حد المثال.[2]

بقي الحال على حاله وظلت هذه الثقافة تمنع ريادة المرأة وتقصي نصها وتخرجها من دائرة الإبداع. "فالمهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة ولا عاجزة، لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول".[3]

بما أنه من المعروف والمعترف به أن كل نص يحمل بعض الخصائص للذات التي قامت بإبداعه، حيث نجد بعض المقولات المتفرقة هنا وهناك والتي أكدت على علاقة الكتابة بالجسد، فالدكتور عبد الكبير الخطيب أثناء دراسته للوشم كنوع من أنواع الكتابة، حيث يرى أن: "هذا النوع من الكتابة على الجسد يختلف باختلاف الجنس الذكوري والأنثوي، فالمرأة يمكن أن تشم مقدمة جسدها، بينما يكتفي الرجل بوشم يده أي الذراع والعضد ... يد الرجل لا تغادر مجال الكتابة (...) ... فالجسم مقسم إلى

[1] م س: تأنيث القصيدة، ص 13، نقلاً عن ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تصوير دار صادر بيروت، طبعة أبريل 1904، ص 197.
[2] أنظر م ن، ص 13.
[3] م ن، ص 13.

قسمين متناظرين بعلامة توازيه (بحركة اليد الواشمة) ... إنه خط تتفرغ عنه الشهود لا مركز له باستثناء قراءته الخاصة وضلاله الخاص".[1]

فالتعامل مع الوشم للمرأة يختلف بتاتا عن الوشم للرجل وهذا يدعو إلى أن الأنثى تختلف عن الرجل، فحركة جسدها، وإيماءاتها، وصوتها، وطريقة حديثها، ومشيتها، وطريقة جلوسها[2]، طريقة تفكيرها تختلف كثيراً عن الرجل اختلافاً يصل إلى درجة التناقض والتضاد أحياناً.

لو لم يكن هذا الاختلاف لما احتاج كل منهما للآخر لكي يكمله، ويعوض النقص الذي يعتريه.

على الرغم من وجود بعض الآراء التي تنفي ذلك، إلا أن "محمد برادة" يرجح الكفة لصالح المرأة وخصوصية كتابتها والذي يرى أن: "اللغة النسائية كمستوى من بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب أن نربطه بالنص الأدبي والنص بطبيعته متعدد المكونات، رغم الوسط هناك تعدد...هناك كلام مرتبط بالتلفظ بالذات المتلفظة...فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب عن أشياء لا أعيشها...".[3]

إذاً يمكننا الجزم بأن هناك خصوصية في كتابة المرأة على الرغم من وجود واقع خارجي مرجعي، إيديولوجي مشترك بين القطبين (المرأة والرجل)، وهذا "رومان جاكسون" يركز على الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية في الخطاب وعلى أهمية دور المتكلم (المرسل) في هذه الوظيفة ولقيامه بهذه العملية، حيث يتيح له فرصة "إعطاء انطباع عن حالته سواء كانت واقعية أو متخيلة".[4]

يمكننا أن نستنتج أن هناك خصائص للكتابة النسائية تميزها عن الأخرى على الرغم من تشابه بعض الموضوعات المطروقة باعتبارها اجتماعية مشتركة.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي الخصائص، وهل يمكن للكتيبتين (الرجالي والنسائي) أن تلتقيا ؟ فحينما يقارب الناقد النص السردي النسائي، يلفي طغيان الوظيفة

---

(1) الاسم العربي الجريح: عبد الكبير الخطيب، دار العودة بيروت، ط1، ص 59.

(2) أنظر لغة الجسد: ترد سهيلة العسافين، ص 160.

(3) مقال: هل هناك لغة نسائية في القصة ؟ : محمد برادة، مجلة آفاق، ع 12، أكتوبر 1983، ص 135.

(4) م س: المرأة والكتابة، رشيدة بنمسعود، ص 93.

التعبيرية التي تترك الباب مفتوحاً أمام السارد (الكاتب) لإعطاء انطباعاته حول حالته، فهي تعلي من الذاتية في النصوص النسائية وعليه فهي إعلاء "للأنا"، فصلة "الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة".[1]

حيث نلفي بعض السرود النسائية الذاتية ساردة النص هي نفسها الراوية أو الشخصية البطلة وتعبر عن انطباعاتها، فرأيها الشخصي لا يخفت ولا يختفي. وهذه الكتابات تقترب كثيراً من السيرة الذاتية منها إلى جنس الرواية فهي تحتفي "بنوع من تمجيد الذات التي انتصرت أو حققت النجاح أو التي قاومت المحنة حتى استطاعت التغلب عليها".[2]

وهذا ما يسوغ لنا الحكم على بعض الكتابات بأنها سير ذاتية، فالذي كتبته أحلام مستغانمي، ونوال السعداوي، وفدوى طوقان، وهدى الشعراوي، وليلى عسيران، وليلى العثمان، وعائشة عبد الرحمن والقائمة طويلة ولازالت مفتوحة إنما هي سير ذاتية لكننا لسنا في معرض لتعريف السيرة الذاتية النسائية ورائداتها.

ومن مميزات الكتابة النسائية كذلك، هو تمسكها بالبحث عن هويتها ومحاولة إثبات شخصيتها، وهذا ما ولد لديها نوع من القلق والضياع، وهذا ما يفسر طغيان الأنا في هذه الكتابة "كرد فعل على التشكيك الدائم الذي كان يحيط بوجوها.[3]

بالإضافة إلى ذلك تتصف لغة المرأة بالإطناب الكثير غير المركز، وهذا ما يسمى بالثرثرة لأنها تريد "فتح الحوار" أو ما يسميه جاكسون "بتثمين التواصل" لذا طغت الوظيفة اللغوية على السرد النسائي.

إن هذا لا يرجع لضعف الرصيد اللغوي للمرأة بل يتمثل في تلك المشكلة العتيقة التي مارسها الرجل على اللغة وعلى المرأة كذلك لكونه سيد المرأة وصانع التاريخ،

---

(1) مقال: صورة البطلة في أدب المرأة جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي: عفيف فراج، الفكر العربي المعاصر، ع34، ربيع 1985، ص 147.

(2) م س: السيرة النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل تميمي، ص 132، نقلاً عن: مذكرات الهواة والمحترفين، فن كتابة التجربة الذاتية، الجوادي، ص 25.

(3) مقال: الرواية النسوية الفرنسية: رونيه نيري بطلة التائهة، كارمن بستاني، تر: محمد علي مقلد، الفكر العربي المعاصر، ع34، ربيع 1985، ص 123.

فاللغة ستكون حكراً عليه فقط محرمة على المرأة لذا جاء رصيد المرأة ناقصاً فلجـأت للإطناب والتكرار لمداراة ذلك.

إذ ليست المشكلة أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي ولكنها في كـون النساء حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية وأرغمن علـى الـصمت أو علـى التلطف أو الإطناب في التعبير.[1]

وهذه "مـي زيـادة" تسـأل: "كيـف للمرأة أن تتكلم وهي غير موجـودة فـي الكـلام...".[2]

لتغدو العلاقة بين القلم والألم علاقة استلزامية وتدخل المرأة إلى الكتابة لتعـاني الاكتئاب والضياع والقلق في محاولة منها للبحث عن الذات تلك الذات التـي لطالمـا أقصيت ولطالما أتبعت إلى غيرها ولطالما أضيفت إلى الرجل.

بذلك تخرج المرأة على حسب تعبير عبد الله الغزامي من العالم الساكن المستقر من الوطن إلى المنفى لتعاني بذلك القلق وأسئلـة الوعـي.

والذي حدث للعديد من الكاتبات من أمثال "ليلى عسيران"، "مـي زيـادة" هو الإصابة بالانهيار العصبي جراء ذلك القلق المتواصل حيث كان الدافع العاطفي "الذي دفع ليلى عسيران للكتابة عن حياتها هو وعيها بذاتها، ولولا أن أسئلتها مازالت بلا أجوبـة لمـا كتبت سيرتها واستمرت ليلى تبحث عن معنى لهذه الحيرة والقلق".[3]

فالوعي وما يثيره من أسئلـة في نفسية الكاتبة يجرهـا إلـى القلـق وبالتـالي الانهيار.

نوال السعداوي ترى أن القلق لا يحدث للإنسان إلا إذا أصبح واعيـاً بوجـوده، وكلما ازداد الإنسان وعياً "زاد قلقه على هذا الوجود وزادت مقاومته للقوى التي تحاول تحطيمه، وهذا هو السبب وراء انتشار القلق بين النساء المثقفات عنه وبين النساء غير المثقفات لأن المرأة المثقفة أكثر وعياً بوجودها عن المرأة غير المثقفة وبالتـالي فهـي

---

(1) أنظر مقال: النقد النسائي في عالم الضياع: إلين شولتر، مجلة الثقافة العالمية، ع7، مج$_2$، نوفمبر 1982، ص 101.
(2) مقال: تكلمي حتى أراك: من حلمي، مجلة الكتابة، ع2، يناير 1994، ص 54.
(3) م س: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل تميمي، ص 131.

أكثر قلقاً من أجل حماية هذا الوجود هذا الوجود من القوى الاجتماعيـــة التـــي تبغـــي تحطيمه".[1]

والقلق مرتبط بالحرية، فكلما ازدادت المرأة حرية ازدادت قلقاً هذا لأن "خروج المرأة من مقصورة الحكي وحصانة الليل الساتر إلى نهار اللغة الساطع جاء خروجـــاً يجمع بين حرية مكتسبة وبين ما لهذه الحرية من نتائج محتومة".[2]

في هذه الحالة من القلق والتوتر والاكتئاب لن تكون "**الكتابة تجلياً لـــذات تفكـــر وتعرض وتقول ما تفكر فيه وما تعرفه بل ستغدو مظهراً لتعثر الذات وانفصالها عـــن نفسها، إنها مكان كله خارج لا باطن له تنبسط عليه مجموعة من المواقع المتمـــايز للذات**".[3]

فالبحث عن الحرية ورسم معالم الهوية الذاتية للمرأة هذا ما زاد هذه الكتابـــات قلقاً لأن الحرية المفرطة تدعو إلى الضياع والبحث في خضم الضياع يولد القلق، وهذا الذي حدث مع الكثير من الروايات اللواتي سبق ذكرهن.

فضلاً عن هذه الخصائص فهناك بعض الساردات اللواتي صورن المـــرأة فـــي حالة مضطهدة وبالتالي هجاء الآخر كما فعلت نوال السعداوي في تحميلهـــا مـــسؤولية وضع المرأة للرجل في الدعـــوة للثورة عليـــه، بل وقتلـــه.[4]

كما ركزت على جسدها أثناء الكتابة باعتباره رمزاً للحريـــة والتحـــرر حيـــث تطرح حنان الشيخ في معظم رواياتها "أسئلـــة عديدة حول الجـــســـد والحريـــــة"[5]، بتقديمها لنماذج كثيرة من النساء العربيات اللواتي يعانين من اضطهاد المجتمع العربي وحجره عليهن ومنعهن من الظهور كما يرون ويرغبن ولعل في ذلـــك حـــسب رأيهـــا تكبيل للحرية.

اعتقاداً من العديد من الساردات أنه بتحرير الجسد تتحرر المرأة وبذلك تـــوفرت المادة الاعترافية في النص النسوي واعتبرت من بين أهم المميزات التي طبعت هـــذا

---

[1] الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1974، ص 201.

[2] م س: المرأة واللغة: عبد الله الغزامي، ص 136.

[3] حفريات المعرفة: ميشال فوكر، تر: سالم يفون، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1986، ص 53.

[4] أنظر جماليات المكان في روايات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، تحت إشراف: الدكتور: إبراهيم خليل، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، أيار 2004، ص 06.

[5] م ن: ص 08.

النوع من السرد، حيث عبرت المرأة فيها وأخرجت كل ما في جوفها معلنة التمرد على كل الحواجز التي وضعت أمامها ضاربة بتلك الثقافة الذكورية والتاريخ عرض الحائط.

فجاءت الإضاءة متفاوتة من رواية لأخرى وبذلك دلفت المرأة إلى باطن الباطن وأخرجت لنا كل ما كان مغطى تحت حجب كثيفة لم يستطع الرجل التعبير عنها، وهذا ما يسميه صلاح صالح بالغرفة السرية للمرأة.

ومشرعة أبواب ونوافذ هذه الغرفة إلى حد الإفلاش وأخرجت كل ما تحفظه الخزانة والدولاب والأدراج والصناديق لتعرضها على نفسها وعلى الآخرين مبرزة في ذلك بجرأة وحرية كبيرتين.

قد بالغت أحياناً في شدة الإضاءة لهذه العوالم المظلمة من الذات الأنثوية لدرجة أنها أصبحت الوجود الوحيد في الرواية "وجعلتها مرة أخرى مجرد وسيلة وحيدة لانجاز ما يطلق عليه "الجاذبية السردية" في فن الرواية، وتناولها روايات أخرى في إطار الابتذال الخالص الرامي إلى جعل الافتعال والافتراء على ما يحتمله الواقع سبيلاً للشهرة أعمال عربية أدبية عديدة لا ترجو سواها".[1]

هذا الاعتراف جاء مكثفاً فأدى بالمرأة إلى أن تتعرى سافرة أمام عين القارئ مبدية بذلك ما كان تحت حجب كثيفة إلى درجة من التفسخ والانفلاش فاتحة بذلك أقفال جسدها السرية بوضعها المفاتيح في يدي القارئ ليفتح ويدخل ليتجول في غياهب جسدها موظفة إياه كمثار للشهوة وكرغبة عارمة للسيطرة على القارئ باعتقاد منها أن جسدها يمثل خطراً على الرجل، وهذه الثقافة رضعتها من ثقافة الرجل الذي لطالما نادى بها فوشمت وحفرت في الذاكرة حتى بدت مسلمة لا مناص منها مخرجة كل ما كان غائراً في سراديب اللاشعور.[2]

هذه بعض ملامح السرود النسائية بكل مستوياتها سواء كانت سيرة ذاتية أو رواية.

إلا أننا من غير الممكن أن نعمم هذه الخصائص التي سلف ذكرها على كل منتوج نسوي، إنما هي بعض الملامح التي لمحناها وتوقف عندها الدرس الأدبي.

(1) م س: سرد الآخر، صلاح صالح، ص 142.
(2) أنظر م س: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل تميمي، ص 176.

كما أننا لسنا في مقام لدراسة الرواية النسوية بشكل يدعو إلى التخصص إنما الهدف ليس شقاً واحداً من الأدب بل الأدب الصريح بصفة عامة سواء نسب للرجل أو للمرأة.

غير أن هذا لا يمنعنا من القول بأن الكتابتين حتى ولو كانتا تحتفظان بشكل من الخصوصية إلا أنهما تلتقيان في التعبير عن هم واحد مشترك وهو الذي يتمثل في مشاكل الحياة التي تعيشانها من بطالة وتخلف وفقر وعادات وتقاليد جائرة وكبت للحريات على كافة الأصعدة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً...، وهذا ما قد ينعكس على الفرد سلباً سواء كان رجلاً أو امرأة.

فالمرأة تسقط في مطب وسرداب البغاء بمؤامرة من الفقر، والرجل قد يصبح مدمن مخدرات أو سارقاً أو قاتلاً وهذا كله من مخلفات الفقر.

فمشكلة المرأة "أعقد من أن يكون سببها الرجل وأن الرجل كالمرأة هو غالباً ضحية تخلف المجتمع وتأخره".[1]

فالمسألة ليست مسألة صراع بين المرأة والرجل، بل هي مشكلة ثنائية الجانب "فكلا الجنسين بحاجة إلى أن يعي ما يسببه اضطهاد المرأة من مشكلات يتعدي أثرها الفرد إلى المجتمع بأسره".[2]

على الرغم من أن الرجل كثيراً ما اتخذ من المرأة جانباً عدائياً فصورها في نوع من الخبث والمكر والخداع كما فعل العقاد فكانت لا تعدو أن تكون المرأة اللعوب أو المتحررة الداعرة أو المومس وهي لم تعده أن تصوره على أنه الخائن المضطهد والسبب في تخلفها والسعي وراء تحميله المسؤولية وحتى قتله.

إلا أن كل منهما يعبران عن المجتمع والظروف المحيطة به، فكلاهما يضيفان لتجربة الأدب الكثير، فيكفي أن بعض النصوص السردية تفصح لنا عن الحياة الفردية والجماعية للأفراد بكل ما يحمله من عادات وتقاليد وثقافة وهذا ما ساعد في الحفاظ عليها.

---

[1] م س: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 06.

[2] م ن، ص 06.

ومع هذه الأهمية يتبادر إلى الذهن سؤال لا مناص من الخوض فيه، والمتمثل في مدى **إمكانية تقبل أو رفض هذا الجنس من الأدب** ؟ ولا يسعنا في ذلك إلا أن نقدم بعض الآراء التي وقفت عند هذه الظاهرة وحللتها من أوجه نظر متعددة.

الروايـــة الإباحيـــة وإشكاليـــة التلقـــي:

ما سنواجهه في هذا المبحث من هذا البحث هو نفس مـــا تواجهـــه أي ظـــاهرة جديدة تظهر على الملأ بين مؤيد ومعارض، وكنا قد رأينا ما أثـــاره مـــصطلح الأدب النسائي من جدل باعتباره ظاهرة جديدة والشيء نفسه سنجده فـــي ظـــاهرة الروايـــة الإباحية التي تحمل بين طياتها سرداً مفصلاً عن مشاهد جنسية.

إذا قلنا الرواية الإباحيـــة، فإننا نقصد حتماً الرواية التي تجمع بين الحديث عـــن العلاقة الجنسية سواء كانت شرعية أو مجرد صدى لعالم "الليبيـــدو"، فهي كما يطلـــق عليها من تسميات: الرواية الصريحة أو أدب الفراش أو أدب العاهرات ... إلخ.

لا ريب في ذلك إذا وجدنا العقاد يطلق المصطلح نفسه على أدب إحسان عبـــد القدوس فيصفه بأنه أدب الفراش، هذا لأنه يهتم كثيراً بإقحام المحضور السردي حتـــى أصبح رمزاً للكتابة الواصفة للجنس.[1]

وعليه فنحن هنا في معرض الحديث عن آراء النقاد والمثقفين حول هذه القضية إن كان وجودها في الأدب يخدم الفرد والمجتمع أو ما إذا كان يـــساهم فـــي التهـــديم والإفساد، وإن كان يخدم النص الروائي بصفته إبداعاً ؟

ومن خلال إطلاعنا على بعض النقود حول هذه القضية استطعنا أن نصل إلـــى أن هذه القضية أثارت جدلاً لا بأس به في أوساط الأدب بين من يرجح الكفة لـــصالح الأدب الجنسي ويصوغ له الأعذار، ومن يقول كلمته رافضاً إياه منددا به بكـــل حـــزم وصراحة ومن يقلب الصفحة ويمر ولا يهمه من الأمر إن استمتع أم أحس بالغثيان.

وباعتبار أن هذا النوع من الأدب المكشوف "Erotic literature" كما يعرفـــه "مجـــدي وهبـــة" والذي يعني به على أنه تلك "المؤلفات التي تتصل بالعلاقات الجنسية على اختلاف أنواعها...ومن هذا النوع من الأدب ما يسمى بالأدب الماجن...ومعناه في الأصل الكتابة حول العواهر، أو الإعلانات المثيرة التي كانت تعلق على أبواب بيـــوت الدعارة، ثم استعمل فيما بعد ليشمل مختلف أنواع الكتابة والـــصور والرســـوم...إلـــخ والمقصود منها الإثارة الجنسيـــة".[2]

---

[1] أنظر إحسان عبد القدوس في 40 عاماً: كمال محمد علي: الفحالة، نهضة مصر، 1985، ص 26.

[2] م س: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، ص 22.

بهذا نكون أمام الصورة، بما أن هذا النوع من الأدب خاص بقسم من الناس الذين فقدوا كل شيء إلا الرغبة الجامحة في الجنس أناس لا يعيشون إلا جانباً واحداً من حياتهم فقط. ما الداعي إلى تعميمه وجعله يحتوي على شريحة غير ضئيلة من القراء.

يرى "مجدي وهبة" أن هذا النوع من الأدب هو خاص بفئة العاهرات والمنحرفون أخلاقياً، فلماذا إذاً يريد كتابنا أن يعمموه ويجعلوا بذلك نسبة مدمنيه كثيرة ومتزايدة ليشرع الباب على مصراعيه لاحتواء المزيد.

يعتبر "أدونيس" أن هناك بداية للثورة في كتابات امرئ القيس وعمر ابن أبي ربيعة مردداً أن عمر بن أبي ربيعة يؤسس في ذلك لما يمكن "تسميته بالنزعة الشهوية أو الإباحية في الشعر العربي ... يستمد أهميته خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم ....، وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية ... والعودة إلى البداية حيث لم يكن الإنسان يعرف الخجل أو العار ... كل خروج على تقاليد المجتمع قيمة لأنه يعلن "اللاخطيئة" فاللذة هي القيمة".[1]

حيث لا تكمن اللذة في رأيه إلا في الخروج عن الدين والمجتمع، ولا قيمة للشعر إلا إذا تحول إلى لذة جنسية خالصة، لا يهم إن كان على صواب أو خطأ بل يؤسس لثقافة "اللاخطيئة".

ومن هنا تصبح غاية الشعر بل الأدب بصفة عامة هي الخروج عن المجتمع والدين وإرضاء النوازع الجنسية، وبذلك يكتسب قيمته، حيث: "يتعامل الباحث مع الشعر على أساس أنه يرضي نزوة ويشبع شهوة. لم يعد الشعر تأسيساً لرؤية جديدة للعالم تتجاوز كل الرؤى القديمة و...، بل صار تدنيساً للمقدسات".[2]

ما يقال عن الشعر يقال عن النثر كذلك باعتبارهما احتضنا هذه الظاهرة وعبرا عنها، ولا نفرق في ذلك بين الإبداع الرجالي والإبداع النسوي، وعلى ذكر هذا الأخير نلاحظ أن المرأة مارست هذا النوع من الكتابة بكل جرأة معتقدة أن في ذلك تحررها، إذ "يشير المصطلح صراحة إلى الخصوصية والتفرد والتعبير الموحي إلى دلالاته،

---

[1] م س: الثابت والمتحول، ص 215-216
[2] إشكالية القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط$_2$، 1992، ص 241.

فالمبدع هنا امرأة تكتب عن نفسها، ... عن شبقها وحرمانها المضاجعة ولونها هي امرأة تتقمص دور العاهرة أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة تستنطق الجسد وتكشف عن مفرداته في لغة خاصة هي لغة حقيقية جاءت كما هي...إنه النص البصمة الذي يعبر عنها أمام القارئ".[1] حيث يرى عبد العاطي كيوان أن المرأة التي تكتب بهذه الجرأة وهذا الإسفاف لا تعدو إلا أن تكون عاهرة في ثوب ساردة أو ساردة تأخذ مكان العاهرة. ويضيف بأن هذا النوع من السرود لا يعبر إلا عن "نفس مجهدة وعقول ذات خواء ضحل، تعيش عالم الانغلاق على الذات في برج لا ترى منه النور...حتى تفتق نوع من النرجسية والشذوذ أخرجته غثاء للناس، متوهمة غير ذلك...".[2]

إلا أن هناك من يرى في طرق هذا الباب الموصد حق للروائي وفي معالجته بصراحة تامة حيث يرى أننا "مدعوون إلى تحطيم المخاوف الحمقاء من مواجهة الجسم الإنساني، إني أدعو إلى تخفيف الرقابة على الكتابة الجنسية وإلى ترك الضمير (...) يتكفل بتقدير ما إذا كان الشيء المقدم أدبا أو لم يكن".[3]

نعم يحق للسارد التعبير عن الجنس بحكم أنه تجربة إنسانية ولكن ليس بإسفاف، وليكن القرآن الكريم –قصة سيدنا يوسف عليه السلام–، المثال الذي يحتذي به هذا السارد لكن هل له الحق كذلك في إفساد ملكة الجمال المتجذرة في ذاكرة الطفل الصغير أو الشاب المراهق ؟ وخاصة إذا كان هذا النوع من الأدب يساعد على تسهيل العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة باعتباره مثيراً للرغبة، فـ "سهولة العلاقة بين الرجل والمرأة في بعض مجتمعاتنا المعاصرة باتت تتطلب عوامل مساعدة للإثارة وأعتقد أن للأدب دوراً في هذا المجال".[4]

وإذا كان الجنس خاصية يشترك فيها الإنسان مع الحيوان والنبات على حد سواء، فما الجديد الذي ستأتي به الرواية في هذا المضمار ؟ وما هي مناطق الجمال التي تستنطقها الرواية في الجسد ؟

---

(1) م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف: عبد العاطي كيوان، ص 57.
(2) م ن، ص 58.
(3) مقال: عشيق الليدي تشارترلي: ماهر شفيق فريد، مجلة إبداع، ع9، سبتمبر 1997، ص 126.
(4) م س: مقال: الجسد والكتابة العربية: عباس صالح، ص 53.

إذ ذاك، فإن "الإبداع يتعلق بتجربة متفردة لا تتكرر كما يقول فؤاد زكريا، والجنس تجربة عادية ذات أصول بيولوجية يشترك فيها الناس جميعاً بل يشتركون فيها مع الحيوانات أيضاً فأين الإبداع في هذا ؟".[1]

فالحد الفاصل في هذه الروايات بين ما هو "مكشوف وبين ما هو غير مكشوف هو نية الكاتب البرونوجرافي...فالكاتب عندهم يكون داعراً...إذا كان يقصد إثارة الغرائز الحيوانية في قراءته بما يكتب، ولذلك لا يجوز أن يقرأ له أحد...".[2]

كما نلمح انزعاج محقق كتاب أبي حيان التوحيدي مما عجت به الليلة الثامنة من كتاب الإمتاع والمؤانسة من مجون فيقول: "لولا الأمانة العلمية والإخلاص للتاريخ لحذفنا أكثر [هذه الليلة] واكتفينا بما لطف ورق ولم ينب عنه الذوق".[3]

إلا أن صلاح عبد الصبور يرى غير ذلك، فالأدب الحق في رأيه هو الأدب الذي يعبر عن الحياة، حيث يرى أن أعقد مشكلات المجتمع العربي هي "مشكلة الجنس"، لكن حيث يعالجها كاتب شاب بأقل ما يمكن من الصراحة والجرأة تهب في وجهه رياح التأفف والشتيمة...ومن أعقد مشكلاتنا، مشكلة الله وما يتصل بها مباشرة في الطبيعة وفيما بعدها ونعرف جميعاً ماذا يهيئ للذين يعالجونها بأقل ما يمكن من الصراحة والجرأة، ومن أعقد مشكلاتنا أيضاً وأكثرها إلحاحاً وحضوراً مشكلة القيم والتراث".[4]

هذا هو الإبداع والأدب في رأي صلاح عبد الصبور بمثل هذه الأفكار الغربية يحاول بعض المهووسين بحرية الغرب الشذوذية أن تكون الكتابة والفكر خروجاً عن الدين والقيم والأعراف، وهو لا يرى فيه إلا تعبيراً عن الجنس مبدياً تحرجه من وجود إله يعاقب على مثل هذه الأقوال، فالله يعاقب على الأقوال كما يعاقب على الأفعال.

فأي جمال يبقى في هذا الأدب الذي يكتب عن الجنس بتفسخ، جارحاً الأعراض إذ يصب عليها ما يشاء من السب والشتم ؟

---

[1] م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف: عبد العاطي كيوان، ص 81، نقلاً عن: مقال: (معك كل الحق يا وزير الثقافة)، صحيفة الأهرام، 2001/02/06، دص.

[2] م س: الجنس والواقعية في القصة، فتحي الأبياري، ص 33.

[3] السيمياء والتأويل الحريري بين الإشارة والعبارة، رشيد الإدريسي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 156. نقلاً عن: الإمتاع والمؤانسة، ص 50.

[4] الحداثة في ميزان الإسلام، ص 100، نقلاً عن: زمن الشعر: صلاح عبد الصبور، ص 156.

وما أكثر الأعمال الروائية المهمة التي جاءت في طليعة الأدب الحديث، لكنها لم تقرأ لما فيها من تصوير ينضح بالجنس "وكثير ممن قرأها لم يتذكر منها إلا مقاطعها الخاصة بالجسد "كموسم الهجرة إلى الشمال" التي لا أظن أن أحداً من المهتمين بقراءة الرواية يوافق على تناولها من زاوية ما تضمنه من مسائل جنسية حية فقط".[1]

فهذا النوع من الملفوظات السردية يساهم في تشويه ذوق القارئ وإفساده، وهؤلاء في نظر عوض القرني "يفسدون الذوق، ويحكمون الأخلاق ويحاربون اللغة، لغاية أبعد من اللغة ويدمرون الأدب وكل ذلك بما سم الإبداع والحداثة".[2]

كما أنه يضيف بأن العديد من النقاد لا يناقشون الأدب إلا من خلال الشكل دون التعمق في المضمون الذي يعالجه، بدعوى الفن للفن، وذلك بغض النظر عما يدعو إليه ذلك الأدب "من أفكار، وينادي به من مبادئ وعقائد وأخلاق، فما دام الفن الأدبي عندهم جميلاً من الناحية الفنية فلا يضر أن يدعو إلى الإلحاد أو الزنا أو اللواط أو الخمريات أو غير ذلك...وسنرى أن أذواقهم الأدبية فاسدة مفسدة حتى لو سلمنا بمقولتهم تلك".[3]

لنكون أمام رأي يدعو إلى العقلانية في التعبير عن الجنس، فمتى كان الجنس أزمة لدى العربي المسلم بعدما وضحه الله ؟ أنترك دستور الحياة الأبدي ونحتمي بنظريات انبعثت من حضن اليهودية الملحدة والفكر الغربي المارق عن ناموس السماء والأرض ؟ تحججاً بالإبداع والتجربة والتعبير الجريء عن العلاقات الجنسية الشاذة مميطاً اللثام ليصبح الأنا عارياً أمام الآخر، والعكس صحيح. ومثل هذه النصوص الروائية ليست في حاجة إلى التجربة والموهبة الأدبية للتعبير عنها.

إذا كان الأمر كذلك فسنكون أمام ظاهرة تسمح للقاص والداني بالتعبير عن تجربته الجنسية بكل دقة، وربما أحسن من الروائي نفسه حيث لا يبذل الجهد في التفكير فـ"التوسع في الأوصاف الجنسية ليس تعبيراً عن قدرات الكاتب الإبداعية ما دام الجنس تجربة عادية يشترك فيها القادر على الإبداع الأدبي مع أولئك الذين لا صلة لهم...بهذا الإبداع...، ففي استطاعة أي عاهرة تتخذ من الجنس حرفة أن تتحدث عن

---

[1] م س: سرد الآخر: صلاح صالح، ص 38.
[2] م س: الحداثة في ميزان الإسلام: عوض القرني، ص 46.
[3] م ن: ص 47.

الجنس وتصفه بطريقة تتفوق بها على أي وصف للجنس يقوم به الروائي أو الأديب".[1]

ويردف "فؤاد زكريا" مدعماً قوله بأمثلة من الواقع مبرزاً ذلك الرواج الذي لاقته كتابات "كوليت" في فرنسا في القرن التاسع عشر والتي كانت حسب رأيه عاهرة تشرف على عدد كبير من بيوت الدعارة، حيث يقول بأنه "أكبر أدباء فرنسا في تلك الفترة،... لم يكن يستطيع أن يجاري "كوليت" أو ينافسها في تخصصها، وهي الكتابة المفصل عن تجارب الجنس، ليس سمة من سماة الأديب المبدع بل إن هذه التجربة هي قاسم مشترك بين الموهبتين وعديمي المواهب لا تمت إلى الإبداع الأدبي الحقيقي بصلة ...".[2]

وكدليل على إدانة المجتمع لمثل هذه الروايات هو ما لاقته نوال السعداوي أثناء إصدارها لكتابها (المرأة والجنس)، حيث تلقت حملة قاسية من السلطات الدينية والسياسية والتي "ضغطت على وزارة الصحة لطردها من وظيفتها...وبعدها حرب طويلة مع الحكومة سجنها أنور السادات...".[3]

يعتقد عمر خالد إبراهيم خليفة أن الكاتب "العربي حين يلجأ إلى هذا الأسلوب الصريح في وصف الجسد يفقد شيئاً من احترامه في مجتمعنا، وينظر إليه كما ينظر إلى الأفلام الجنسية أو الأغاني المصورة التي تتخذ من الجسد وسيلة لترويج ذاتها".[4]
هذا ما يدعو إلى الشعور بأن السارد يعمد إلى الإكثار من المشاهد الجنسية في الرواية وهو شيء "قد يسبب الحظر والمنع، وهذه المسألة كقضية الكتابة للآخر...بأنه يلجأ لدغدغة غرائز القراء المراهقين خاصة في عرض هذه المشاهد ليكسب من ورائها انتشاراً وربحاً وفيراً".[5]

---

(1) م س: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، ص 82، نقلاً عن: مقال: معك كل حق يا وزير الثقافة، صحيفة الأهرام، د ص.
(2) م ن: ص 82.
(3) م س: السيرة النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل تميمي، ص 48.
(4) م س: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ: تحت إشراف: إبراهيم خليل، ص 23.
(5) م ن، ص 11.

فمخاطر قراءة الرواية الجنسية كثيرة، هذا لأن حوادثها "مشحونة بالحب والغرام، وهي منحطة تهيج العواطف وتقوي الميل إلى الشهوات بعرضها للجسد عرضاً مثيراً وهي أسباب كافية للتحذير منها والعزوف عنها...".[1]

يقوم بكتابة هذا النوع من الرواية أناس يصفهم "محمد عمر" بالسفاهة، لما يتقاطر من قبح وقلة حياء وهي "المفسدة للأخلاق فيهم على فسادها المتضمنة للغدر والمجون،...وقلة الأدب والسفاهة والبعد عن المبادئ القومية".[2] مطالباً بمواجهة هذه الأنواع من النصوص السردية بمصادرتها ومحوها، حيث يرى أن على الحكومة أن تعاقب أصحابها والذين يسهرون على نشرها وطباعتها لما فيها من الخداع في الأدب و"الاختلاف مما يودع في رؤوس العوام رذيلة السفه ويولد فيهم مكروه الفساد، وليس أقدر من الحكومة على استئصال ذلك".[3]

مع ذلك فهذا لا يسوغ لنا أن نحكم على كل الروايات بأنها إباحية ونصدر في حقها حكم المصادرة والمعاقبة. إذا لم يكن يقصد من خلال إدراج الجنس كعنصر سردي خاضع لمقتضيات العمل الإبداعي إثارة الشهوة الجنسية في القارئ.

بيد أن هناك أعمال روائية تعمد على الإكثار من المشاهد الجنسية بحيث لا تقدم سوى الجنس للجنس فقط.[4] فالرواية تكون إباحية بقدر ما تدرجه من محظور سردي، وهناك بعض الروايات التي أصبحت لا تعنى إلا بما يدور حول الجنس والجسد الأنثوي فقط بغرض الإثارة ودغدغة عواطف الملتقي.

بهذا نختم هذا الفصل وفيه نستنتج: أن الجسد الأنثوي وطريقة عرضه أصبحا موضة متداولة بين الروائيين سواء رجالاً كانوا أو نساء.

بعدما كان الروائي يقحم الجنس في الرواية من أجل التعبير عن أوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية أفرزته وأخرجته إلى السطح. بات الجنس موضوعاً في الرواية من أجل إشباع الرغبات وتحقيق النزوات. ولاقت بذلك كما تلقى أي ظاهرة جديدة في المجتمع الترحيب من جهة باعتبارها تعبر عن مكبوتات الفرد أو تساعد في

---

(1) السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص 305.
(2) حاضر المصريين أو سر تأخرهم: محمد عمر، تح: مجيد طوبيا، دار المحروسة، القاهرة، 2002، ص 156.
(3) م ن، ص 218.
(4) أنظر م س: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ، ص 23.

معرفة الخلل في حياة الفرد ومساعدته على تخطي الأزمة أو منحه فسحة من الحرية لممارسة الجنس في الخيال واحدة تكشف الخلل وتسعى لإماطته وأخرى لا هم لها سوى جذب أكبر عدد من القراء بحثاً عن الربح الوفير والشهرة السريعة وإرضاء الآخر.

ومن هذا المنظور جاءت بعض الكتابات الناقدة بالتنديد والتحذير من هذا النوع من الرواية معتبرة إياها مفسدة للأذواق ومساهمة في انحراف المراهق وتدعو لبعض الأفكار الخطيرة. بحيث يجب التخلص منها ومصادرتها وإنزال العقوبة الشديدة على من يمتهنها ويتخذها كمصدر للرزق دون احترام منه للقارئ وبالتالي لنفسه.

وهناك من يعتقد أنها خطابات سردية ناجمة عن ذات داعرة تحاول البوح بما تعانيه من حرمان متعرية أمام أعين القارئ مثيرة فيه ولو النزر اليسير من الشعور الجنسي.

الجنسانية في المجتمع الجزائري بين المباح والمحظور:

سبق وأن ذكرنا، أن الجسد أصبح من الموضات المتكالب عليها في النص السردي، باعتباره مادة تدر على أصحابها أرباحاً وفيرة. وهذه الظاهرة لم تبق حبيسة بلد واحد، إنما اجتاحت المشرق والمغرب بكل فئاته وشرائحه.

والرواية الجزائرية كمثيلاتها لم يفتها الحدث، فقد احتضنت هذه الظاهرة أيضاً وعبرت عنها، لكن قبل أن نخوض غمار البحث، عن تمثلات الجسد في التجربة الأدبية الجزائرية، يتوجب علينا التعرف على الجنس، من منظور المجتمع الجزائري، وما إذا كان هذا الأخير قد أثر على العمل الإبداعي أم لا ؟

لقد عانى الشعب الجزائري، ويلات الاستعمار الغاشم، وعاش حياة اجتماعية قاسية، انعكست على أشخاصها نفسياً، واقتصادياً واجتماعياً. حيث انصرف الرجال بل أفراد الوطن، إلى التفكير في الطريقة التي تمكنهم من انتزاع الحرية والظفر بها من جديد.

سادت في هذه الفترة ظاهرة الزواج المبكر، الذي تصير بموجبه الطفلة سيدة منزل عند بلوغها الثالث عشرة سنة أو أقل، ففي "المجتمع البدوي التقليدي جداً لا توجد مراهقات عازبات...ويبدو أن الزواج المبكر في المجتمع البدوي يشكل وسيلة لتجنب الحب والعلاقة الجنسية بين الشباب من الجنسين".[1]

ثم جاءت فترة ما بعد الاستقلال، وهي فترة البناء والتعمير وتجهيز ما خربته يد المستدمر، كما أنها مرحلة تحمل ما تحمله من تصدعات على كافة المستويات، وعلى المستوى الشخصي خاصة. فعلى الرغم من تحقيق الحرية إلا أن هذا المجتمع ظل متمسكاً بعاداته وتقاليده.

كانت المدارس شبه خالية من العنصر الأنثوي، وهيمنة فكرة الزواج المبكر كانت ما تزال جارية، فحتى في ظل الحرية كان الفرد الجزائري يعاني بنوع من التغريب الداخلي، جراء تصدعات سياسية، اقتصادية، ثقافية، اجتماعية.

[1] م س: ما وراء الحجاب: الجنس كهندسة اجتماعية: فاطمة المرنيسي، ص 99.

علماً أن المجتمع الجزائري، مجتمع محافظ مثله مثل بقية المجتمعات الإسلامية، ولعل الأمر الذي كان يخافه، ولا زال كذلك هو تلطيخ سمعة الأسرة، وبالتالي اقتراف الخطأ وجلب العار. لذا كان يرى في الجنس نوعين، الأول مشروع مقدس متمثل في الزواج، والآخر محظور، مرذول متمثل في البغاء والزنا.

وخوفاً من الوقوع في خطأ الزنا، عمد هذا المجتمع إلى الزواج المبكر للفتاة الصغيرة تفادياً لأي إشكال يجر إلى المهانة والرذيلة، فالمرأة بالنسبة لهم مجرد عار، إذ كانت تعيش أقصى درجات الظلم والدونية، حيث كان الخروج من المنزل محظوراً عليها، وغير متاح لها التعلم والعمل، وإلا كانت في نظرهم امرأة ساقطة.

فالشارع ليس حكراً إلا على الذكر، وهو مكان محظور على المرأة، وقد لاقت المجاهدات والمناضلات الجزائريات، أثناء الثورة الجزائرية نفس النظرة والمعاملة، إذ عمل البعض على مضايقتهن، وهذه من "القضايا التي كان على هذه الحركة مواجهتها المضايقات التي كانت تتعرض لها هؤلاء المناضلات من طرف "إخوتهم" الجزائريين، الذين كانوا يعتبرونهن بغايا ويمنعونهن من القيام بمهامهن النضالية".(1)

فهيمنة الثقافة الذكورية، والنظرة القاصرة للمرأة، جعلهم يتعصبون للشرف، ويحرصون على المحافظة عليه، بردع المرأة وحبسها.

أضف إلى ذلك الفترة السوداء التي مرت بها الجزائر، أحدثت هي بدورها ضغوطاً على الفرد الجزائري، حيث أصبح يعاني الكبت والحرمان، من كل ما هو ضروري لاستمرار الحياة، كيف لا وهو المهدد بالموت في أي لحظة، وكأنه يعيش الحصار ويترقب لحظة الهجوم.

وهذا ما ولد أزمات ليست بالهينة، ولا هي بالمحددة، فلم تكن على المستوى الفردي فقط، بل طالت كل الميادين، وخاصة قطاع الاقتصاد، انخفاض نسبة اليد العاملة، تدني الدخل الشهري للأسرة، أزمة الإسكان، شيوع البطالة، كلها انعكست على الحالة النفسية للشخص، وما من ملاذ له سوى الانحراف، بغرض الترويح والنسيان، حتى بتنا نسمع في أيامنا هذه عن الإدمان على المخدرات، والسرقة والقتل أحياناً.

(1) نقلاً عن م س: ما وراء الحجاب: فاطمة المرنسي، ص 161.

أما فكرة الزواج فقد باتت شبه مستحيلة، إن لم نجزم بذلك، بحكم العجز عن توفير السكن المريح للزوجة، والسهر على طلباتها، في النفقة عليها وعلى ما تثمره هذه العلاقة من أطفال، بالإضافة إلى غلاء المهور، إذ لا يسع الشاب أثناء هذه الظروف، إلا إسكات تلك الرغبات بالانحراف جنسياً.

لكن أغلبهم يشمئزون من كونهم مدفوعين إلى ممارسات جنسية يقترفونها ويحلمون بالزواج الذي يحققونه عندما يجدون عملاً ويشكل ذلك محاولة تزداد صعوبتها في بلاد تكتسحها البطالة.[1]

أدى كل هذا إلى ارتفاع نسبة العنوسة بالنسبة للنساء، وتأخر الرجال في الزواج، فأغلبهم لا يتزوج حتى يبلغ على الأقل خمساً وثلاثين سنة، انتظاراً للسكن والعمل. وطمعاً في مساعدة عائلة الفتاة، التي أصبحت تمجد المادة في كل أحوالها.

والفترة الراهنة تشهد غلاء فاحشاً في المهور، فقد "أصبح يهول من قيمة الصداق النقدية حتى في صفوف الأجيال الشابة نفسها".[2]

وإذ ذاك لا يجد الشاب طريقاً لإشباع غرائزه الجنسية، سوى الجنس غير المشروع.

وهكذا "يكتشف الشاب بأن ليس في وسعه الحصول على امرأة إلا إذا أدى ثمن المهر وهو قدر من المال لا يمكنه غالباً الحصول عليه قبل سن الخامسة والعشرين...وإذا ما شاء إرضاء حاجاته الجنسية عليه أن يخرق القانون بتعاطيه لممارسات سرية".[3]

وفي هذا خطر كبير على المجتمع، والدولة من شيوع للفساد وامتهان للدعارة، وغيرها من العلاقات غير المشروعة. ولعل حصتنا "من واقعنا" و"كل شيء ممكن" هي خير ترجمان لذلك، والنتيجة الحتمية هي أطفال غير شرعيين، يرمون على قارعة الطرقات وفي المستشفيات...إلخ.

كل مجتمع تطاله الفاحشة وتسود فيه، إنما هو مجتمع مختل أو يعاني اختلالاً في أحد عناصر بنائه، إما دينياً، سياسياً أو اقتصادياً، فالتوعية الدينية تساعد الفرد على إلجام نفسه، والتغلب على غرائزه.

(1) ما وراء الحجاب: فاطمة المرنيسي، ص 98.
(2) م س: بلا حشومة، الجنسانية النسائية في المغرب: سمية نعمان بسوس، ص 86.
(3) م س: ما وراء الحجاب: فاطمة المرنيسي، ص 186.

كما أن الفقر هو الذي يقود إلى وكر الرذيلة، من علاقات غير مشروعة تندرج ضمن قائمة المحظورات والمحرمات، ومنها "الزنا". وهذا يؤدي إلى مصير واحد، هو الموت البطيء. وقد بتنا نسمع بأمراض جنسية شتى من "إيدز"، "سرطان" وغيرها من التي نجهل.

لذا يظل الزواج المتنفس الوحيد، إذا ثقف المجتمع ذلك، وحاول التخفيض من قيمة الصداق، والاجتهاد من طرف الدولة في إيجاد عمل للشباب، وإعطائهم فسحة من الأمل في الحصول على منزل تفادينا لهذا كله.

وعليه "فالزواج يظل بحق مؤسسة قوية جداً ليست موضع جدال، وأما الارتباط الحر فهو في نهاية الأمر ليس...بالمقبول...، فهو لا يزال على طابعه اللاشرعي، ولا يزال مطبوعاً خاصة بعدم الاستقرار ولا تزال النساء على اقتناع بأنهن قد يلقى بهن في أية لحظة من دون أن يكون في مقدورهن الاعتماد على أية ضمانة قانونية".[1]

فعلى الرغم من الذي بلغته الجزائر في دفعها لعجلة التنمية أثناء هذه الفترة، إلا أنها مازالت تحتفظ بتلك الثقافة الذكورية، المتمثلة في قصور المرأة وتبعيتها وإمكانية تعرضها للاعتداء. "الوعي الطبقي السائد في المغرب يضع الخادمة أو العاملة الموسمية...في أسفل السلم الاجتماعي، و....حسب التقاليد فإن البغي أو المرأة الفاقدة لعقلها هي التي تتجول بحرية في الشارع...وأن الشاب البدوي حيث يزور المدينة يعتقد أن كل امرأة تتجول في الشارع مستعدة لممارسة الجنس".[2]

مع كل هذا التقدم تبقى المرأة محل قصور. وتبقى بعض الزيجات "مطبوعة بالطابع التجاري، كأننا بالأبوين يبعن فتاتهن للأسرة الثرية المتنفذة، ولا يهتم كثيراً في هذه الحالة لصفات طالب الزواج الشخصية، فالزواج يتم بين الأسرتين ومصالحهما".[3]

ليس هذا فقط، حيث باتت الثقافة الغربية تسرب أفكارها المنحلة إلينا، وهذا ما أدى إلى السفور والاختلاط وتسهيل العلاقات الجنسية، والتحريض عليها في أشنع أشكالها، بغية منهم طمس الهوية الجزائرية بكل ما تحمله من أبعاد.

---

[1] م س: بلا حشومة: سمية نعمان جسوس، ص 69.
[2] م س: ما وراء الحجاب، فاطمة المرنيسي، ص 158.
[3] م س: بلا حشومة، ص 79.

حيث يعــد "مجال العلاقات الاجتماعية من أكثر المجالات التي عرفت استيراد الأفكار الغربية وخاصة المفاهيم الليبرالية لحقوق الإنسان كمرجع مشترك ومحــرك لأنمــاط العلاقات".[1]

وأملنا من وراء هذا كله، أن يلتفت المجتمع والدولة لهــذه الــشريحة، فبتــوفير المسكن والعمل وعدم التعسف تبنى الكثير من الأسر، ونتجنــب العواقــب الوخيمــة، فالزواج يعرف كإعادة تنظيم للبنية الاجتماعية، وهندسة لــه إذا مــا تمــسك الإنــسان باحترام قوانينها وقواعدها، جاء ذلك المجتمع متماسكاً متراصاً، لا يخشى عليه الزلازل ولا الأعاصير، أما إذا قام البناء على غير دعائم، فإن مجرد ليلة مطيرة تحيلــه إلــى ركــام.

والأهم من كل هذا، هو توفر الأخلاق الحسنة وتقوى الله، فالزواج يجب أن يقوم على التوافق بين الطرفين (الرجل/المرأة)، دينياً، اجتماعياً، اقتصادياً وخاصــة ثقافيــاً، فمن المستحيل أن يتعايش زوجان، مع فارق في المستوى العلمي، الفكــري، الثقــافي وخاصة إذا كان التفوق للمرأة.

فلن يحس الرجل إلا بالحسد اتجاه زوجته، كما أنه يخشى أن تتمرد عليــه، ولا يقــدر على السيطرة عليها، لذا يعمد إلى فك الرابطة الأسرية وتحطيم ذلك الرباط المقدس.

بالطلاق تتفكك الأسرة، وتتشتت العائلة ويشرد الأطفال. فالمجتمع الجزائري لا ينظــر إلى المرأة المطلقة أيا كانت: "مثقفة، معلمــة، طبيبــة وحتى إن كانت قاضية أو أميــة لا حول ولا قوة لها"، نظرة بريئة فهي عار يثقل كاهل العائلة، وفرد غير مرغوب فيه.

كيف العكس ونحن في زمن، لا تزال المرأة تضرب فيه، بالحذاء على وجههــا وتهان. وقد قام عبد الله الغذامي بإحصائيات في أمريكا، تشهد علــى تزايــد حــالات العنف، في المنازل حيث يقول: "تزايد حاد في حالات العنف ضد النساء، وفي حــالات العنف المنزلي وفي نسب ارتفاع حالات الطلاق حتى لنكــاد نقــول إن مزيــداً مــن التحضير يقابله مزيد من التوحش...".[2]

---

[1] م س: ما وراء الحجاب، ص 75.

[2] م س: الثقافة التلفزيونية: عبد الله الغزامي، ص 200.

المجتمع الجزائري لا يخلو البتة من هذه الظاهرة، وإذا ضاقت المرأة من بطش الرجل وتوحشه، فلن يكون أمامها إلا باب المحكمة لتطلب الخلع، أو هي التي تتلقى الفعل كعادتها، ويكون القرار بالطلاق للرجل، فيرميها كخرقة بالية. لتعود مرة ثانية إلى منزل العائلة، لتحقر وتهان، أو ربما تباع لرجل آخر أشد بطشاً من الأول، المهم أن لا تبقى في العائلة وكفى.

إذ ترى "سمية نعمان جسوس" الباحثة المغربية، أن المجتمع "المغربي لا يفسح مكاناً للنساء اللائي هن بدون رجل، بل إن وجودهن نفسه [فيه] يكون مثاراً للفضيحة".[1]

لتكون هذه المسكينة، عرضة لكل أنواع الاحتقار، الإقصاء وربما حتى الاعتداء، وما من ذنب لها سوى أنها فشلت في زواجها، أو بعبارة أفضل، لأنها سليلة الموؤدة، وهم لم يئدوها إلا تفادياً لعارها، ولإسكاتها تماماً.

حتى إننا نكاد نجزم، أن المرأة في عصرنا هذا لا تزال تعيش الوأد، على كافة المستويات: وأد ثقافي، ووأد اقتصادي، ووأد اجتماعي ووأد سياسي. وما تصوير المرأة في جسدها العاري سوى طمس لشخصيتها ووأد لها.

الحديث في هذا الشأن سوف يجذبنا إلى موضوعات أخرى، يضيق المقام على ذكرها والخوض فيها، وما تطرقنا لهذا المبحث إلا لكونه مساعداً لنا على تتبع وفهم تمظهرات الجنس، في الرواية الجزائرية. إن كانت تحمل شيئاً من هذه المشاكل الهامة، أو إذا ما كانت مجرد كلام مرصوص لا طائل منه.

إلا أننا نعتقد أننا سنجد بعض الكتابات، التي طرقت هذه الأبواب، لأنه لا شك أن هذه التصدعات والانكسارات، التي يعيشها الفرد على كافة المستويات، خاصة ما كان من قمع في شتى الميادين، لا محالة سينعكس على عملية الإبداع، باعتبار أن المجتمع هو المرجع والنبع الذي ينهل منه معظم الروائيين.

---

[1] م س: بلا حشومة: سمية نعمان جسوس، ص 149.

تمظهـرات الجسـد فـي الروايـة الجزائريـة:

تحيلنا معظم الروايات الجزائرية، التي تم لنـا التعامـل معهـا، إلـى الواقـع الجزائري، لأنها شئنا أم أبينا تغرف منه.

وعليه سنحاول تتبع هذه الظاهرة (الجنس) في الرواية الجزائرية، من هـذا المنظـور، ولا بأس أن نتعرف على القصة المولودة من رحم الثورة، والحياة الاجتماعية في تلـك الأثناء، ليصادفنا أثناء بحثنا هذا، القاص الجزائري: محمد الربيعـي، الـذي كـان متواجداً في تلك الفترة بتونس، حيث نشر حوالي ست عشرة قصة في الفترة المتراوحة من 1935-1945، وهي مبثوثة في جرائد عدة.[1] متأثراً في كتاباته "بأدب بودليـر"، بديوانه "أزهار الشر" على وجه الخصوص، مبرزاً في ذلك العلاقة القائمة بين الرجـل والمرأة، ليس في حدود العاطفة والحب وإنما "علاقتهما في مستوى الغرائـز وتـأجج الجنس فكل أبطال قصصه يقعون في الحب بسبب عيون هؤلاء النساء ونهودهن علـى وجه الخصوص أو بسبب طلب اللذة العابرة بثمن وبغير ثمن، ومعظم بطلات قصصه ينتمين إلى الوسط الهامشي ممن احترفن صيد الرجال واللعب بهـم والـضحك علـى جيوبهم".[2]

التي جسدها في قصته "النهـد المجـرم"، مصوراً إياها على لسان بطلته زكية: "ولم أشعر إلا وأنا وحدي في البيت فجلست على كرسي وحملت رأسـي علـى يـدي ورحت أفكر وكنت أشعر بقواي تتخاذل...فرأيت النهد، ألا تـصدق رأيتـه يرتجـف ارتجافة صغيرة كأنها ضحكة استهزاء وسخرية مني".[3]

حيث يصب الربيعي لعنته على المرأة، ولا يرى وجوداً للحب الطاهر العفيـف، ولا للمشاعر النبيلة. إنما الحب في نظره أكذوبة كبيرة يجب التخلص منهـا، والغلبـة دوماً لسلطة الجسد، وما المرأة عنده إلا لعوب تتقن فن الغواية، لتصطاد مـا بجيـوب الرجال "فهي لا تعاشر إلا أفاقاً وأنها على استعداد لأن تبيع جـسدها لأول راغـب ... وأن الوسيلة إلى قلب هؤلاء هو السباب والخناق والشتائم...".[4]

---

[1] أنظر الأدب الجزائري المعاصر: محمد صالح الجابري، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2005، ص 137.
[2] م ن، ص 137.
[3] م ن، ص 138، نقلاً عن: النهد المجرم: محمد الربيعي، مجلة صبرة، 11 جانفي 1938.
[4] م ن، ص 139.

إلا أننا لم نصدم لهذا، لأننا تعرفنا من قبل على شخصية الحاكي، وعلمنا بأنه كان متأثراً بالنزعة البودليرية، وسيهون الأمر، إذا علمنا بأنه جزائري مهاجر إلى تونس. من رواد نادي "تحت السور"، المقهى الذي كان يرتاده مع نخبة من الأدباء والفنانين والصحفيين، الذين تجمعهم نفس الهواية، إذ عرفوا الإقبال على الحياة وحب المغامرات[1]، وانطبع سلوكهم هذا بالبوهيمي، على حد تعبير محمد صالح الجابري.[2]

إذا كان "محمد الربيعي" جزائرياً عاش في تونس، وكتب معظم قصصه في هذه المدينة. نجد "أحمد رضا حوحو" في روايته "غادة أم القرى"، التي يصور فيها تلك النظرة الإقطاعية، التي تعتبر المرأة جزءاً من أملاك البيت، فحريتها محكومة بإرادة الرجل، وهنا تنطرح قضية الحب كعلاقة محرمة، يقف وراءها زمن من أزمنة الإقطاع، بكل إيديولوجاته الاستغلالية التي لا تستثني شيئاً، والحب جزء من تصوراتها، التي تنظر لها بعين الربح والخسارة، فالمرأة إذا "لا يجوز مطلقاً أن تحب، فالحب جريمة لا تغتفر وفضيحة شنيعة".[3]

هذا ما كان من أمر القصة الجزائرية أثناء الثورة، حيث اتخذنا الربيعي ورضا حوحو نموذجين، لتلك النصوص الروائية التي حملت مخلفات النظرة الإقطاعية، على كل شيء وعلى المرأة بشكل خاص.

لتطالعنا "صوت الغرام"، لمحمد منيع الذي يصور فيها ممارسات البورجوازية المشوهة ومخلفات الإقطاعية، إذ يتحول الحب إلى ممارسات جنسية استغلالية يمليها الواقع الطبيعي، فالجنس هنا ليس بريئاً...، و"العمري" ليس في النهاية إلا ثمرة للعلاقات الإقطاعية والبورجوازية المشوهة، يشتري الرغبة ويجري وراءها، أينما كانت تماشياً مع أخلاقيات طبقته، التي أصبحت تسري في عروقه كالدم.[4]

---

[1] أنظر م س: الأدب الجزائري المعاصر: محمد صالح الجابري، ص 137، أنظر الهامش من الكتاب.
[2] أنظر م ن: ص 136.
[3] اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية: واسيني الأعرج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص 132.
[4] أنظر م ن، ص 156-157.

في ظل هذه الظروف، يتحول الحب الذي كان يحمله العمري، وهو راع إلى مجرد رغبة جنسية مريضة لما أصبح ثرياً.(1)

وهذا ينتج عنه موقف آخر، أكثر عمقاً وهو التعامل مع المرأة كأداة للمتعة لا أكثر، وككائن ولد يجر وراءه نقصاً طبيعياً من حيث التركيبة البيولوجية، ونقصاً اجتماعياً، محكوم عليه أن يعيش بؤس نقصه هذا.(2) ويتجلى لنا ذلك من خلال ما جاء في الرواية، من وصف وتصوير للمرأة على لسان الكاتب حيث يقول:

"واستدارت على المرآة لتنظر الجهة الخلفية من الثوب، فبدت ولأول مرة فاتنة، حسناء لا ينقصها إلا فحلها الذي به تكتمل حياتها، وهو يضمها إلى صدره فيضغطها ليستمتع بهذا الجسم البض الريان".(3)

هذا يدل على تلك النظرة المتوارثة، من زمن والتي مفادها أن المرأة كائن ناقص، لا يتم اكتماله إلا إذا كان تابعاً للآخر (الرجل)، لنكون مرة أخرى أمام نظرة النفزاوي للمرأة، في كتابه "نزهة الخاطر" وكأن معظم هذه الروايات تغرف من النبع ذاته.

كما أنه يحاول أن يجسد، حرية المرأة من خلال نموذج شاذ، ليعممه على كل اللواتي يطلبن المساواة والعدل ورد الاعتبار لشخصيتهن، باعتبارهن ساقطات، مستفيضاً في مفهومه لحرية المرأة التي لا يراها، إلا من خلال أخلاقها وليس في عملها ومساهمتها اجتماعياً، حيث "أفاضت زكية القول في سلوكها وأخلاقها وما سمته هي حرية المرأة تحرر الفتاة من القيود فقد غامرت في العلاقات الغرامية، فرافقت الشبان وغازلت كل من طلب دعابة أو عرض رغبة ثم هي مفكرة العشاق، فما أكثر ما تعرف من حكايات العاشقين والعاشقات".(4)

أما اللاز "للطاهر وطار"، فتحكي لنا أحداث الثورة وما قبلها، والخيانة والتواطؤ. مصورة المجتمع الجزائري في تلك الحقبة من الزمن، حاملة بين ثناياها ما كان يصدر من طرف الخائن بعطوش، من أفعال حيوانية ووحشية، من قتله بقرة

(1) م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: محمد صالح الجابري، ص 157.
(2) م ن، ص 159.
(3) صوت الغرام: محمد منيع، مطبعة البعث، قسنطينة، 1967، ص 98-99.
(4) م ن، ص 113.

الخالة، ثم الاعتداء عليها جنسياً، ممارسة اللواط مع الضابط الفرنسي، ليصل بعطــوش إلى "حالة لا إنسانية قذرة...يصاب بانهيار عصبي...فيقتل خالته وكأنــه يقتــل عــاره وسقوطه...".[1]

بعد ذلك يقتل الضابط الفرنسي، ليبيد المعسكر برمته. دون أن ننسى قضية اللاز الطفل أو الرجل اللقيط، حيث كان ثمرة لقاء "زيدان" المجاهد بابنة خالته "مريم" رمــز العفة والطهارة والنقاء، هذه المرأة التي لا تعلم حتى من هو والد ابنها، لعل هذا يــشير ولو في خفاء إلى أن المرأة الجزائرية في ظل تلك الظروف، كانت عرضة للاعتداءات سواء من طرف إخوانهن الجزائريين، أو المعتدي الفرنسي. على أن هناك من يعتبــر اللاز رمزاً للشعب الجزائري، الذي كان ثمرة الثورة.

إذ يخبرنا الطاهر وطار بشيء من الذي كان متواجداً في تلك الفترة، ويبقــى الجــنس المهرب الوحيد، كما قلنا لإفراغ المكبوتات الناجمة عن القمع الــسياسي، الاقتــصادي والفكري، الذي هيمن على الجزائر في تلك الفترة، هذا كله لأن الكاتــب ينتمــي إلــى المدرسة الواقعية، "التي تحدد مناطق السلب لتجاوزهــا، وتــدفع وتعمــق الاتجاهــات الإيجابية مع الحفاظ على البناء الفني المتماسك..."[2]

يواصل تتبع المجتمع الجزائري في سيرورته التطورية، مجسداً ذلك في روايته التي تعتبر الجزء الثاني من "اللاز"، ألا وهي: "العشق والموت في الزمن الحراشــي"، مصوراً من خلالها الحياة بعد الاستقلال، حيث تبدأ مرحلة البناء والتعمير. متطرقاً إلى المذهب الشيوعي السائد في تلك الفترة من الزمن، مصوراً تلك الحياة بكل مــا تحملــه من تصدعات وأزمات اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، ونفسية كذلك. منعكــسة علــى شخوص الرواية.

لنتعرف في روايته "عــرس بغــل" على أحد العوالم التي نجهلها، وهــو عــالم الماخور الذي تباع فيه النساء وتشترى بأثمــان زهيــدة، مواصــلاً تــشريحه للواقــع

---

(1) البنى السردية "2": عبد الله رضوان، اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2003، ص 118.
(2) م ن، ص 120.

الاجتماعي، في ظل التغيرات الديمقراطية، بكل ما تحمله هذه التغييرات من تناقضات، تنعكس بشكل واضح على صعيد الواقع الاجتماعي.[1]

وكثيراً ما يكون المجتمع، هو المدان الوحيد عن شذوذ وانحراف الكثيـر، فمـن غيـر الممكن أن يقوم إنسان سوي بتحطيم نفسه، من خلال إدمانه على المخدرات أو ممارسة الجنس المحرم، دون أن تدفعه إلى ذلك عوامل وظروف معينة، تكون أسبابها "سياسـية واجتماعية وأعني بالأسباب السياسية وخلافاً لما يظنه البعض من أن السياسيين وخلافاً لما يظنه البعض من أن السياسيين "حريصون" على "الأخلاق" و"القيـم"، فإن الكتابـة في مثل هذه الموضوعات تريحهم أكثر بكثير من الكتابة في حقوق الإنـسان وحريتـه وكرامته أو من الكتابة في موضوعات الفساد السياسي والظلم الاجتماعي، وعلينا أن لا نخدع من كلامهم بين الحين والآخر على الخلاعة والإباحية...فهي لتملق الرأي العـام أكثر مما هي جادة أو جدية".[2]

يوضح لنا ذلك من خلال عينة اجتماعية، هي "الماخـور" هذا العالم الغـامض بكل ما فيه، وهذه الإقامة الجبرية والحياة المنتهية، التي اختارها شخوصها كنوع مـن اللجوء والهروب كأنه يريد أن يخبرنا، بأن المجتمع الذي تسود فيه هذه الظاهرة، هـو مجتمع يعاني خللاً في أحد ركائز بنائه، فظاهرة "الماخـور مثلاً لم تسقط من الـسماء، فلو وجدت علائق اجتماعية حقيقية وواقع سوي لما وجدت أبداً".[3]

وعليه نخلص إلى أن الطاهر وطار، لا يوجه إدانته إلى هؤلاء الـذين سـقطوا ضحايا المجتمع، وضحايا أنفسهم كذلك. بل "إلى المجتمع فوجودهم بهذا الشكل يعنـي وجود خلل ما في بناء جوهره، قلت إن وطار بطرحه هذا يستفز المجتمع ويحـاول أن يعيد النظر في كل بناياته الحالية ويدينه حين يستوجب الأمر الإدانة لأنـه مجتمـع لا يضمن حياة ذويه بل يحولهم إلى مجرد سلع رخيصة حيث تفقد مجرد وجودها تدحرج من أعلى قمة".[4]

---

[1] أنظر م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: واسيني الأعرج، ص 556.
[2] م س: مقال: الجسد في الكتابة العربية: عباس صالح، ص 53.
[3] م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، واسيني الأعرج، ص 563.
[4] م ن: ص 567.

لتحمل رواية "الليل ينتحر" "لبكير بوراس" بين طياتها الطرح نفسه، فيما يخص الظروف الاجتماعية التي تدفع إلى الانحراف، معبرة عما تتخبط فيه القرى النائية، من مشاكل اجتماعية، اقتصادية، سياسية وثقافية. مصوراً ظاهرة العهر الناجمة عن الفقر وانعدام الوعي السياسي.

شهدت هذه الفترة تغيراً في الموازين، ودخلت عادات جديدة على هذا المجتمع المحافظ، إلا أن الرواية تفتقد إلى التصوير الفني، وتظهر كتحقيق صحفي، وليست برواية فنية بل هو كلام عام تحتويه مقالة، وتحقيق لا يتسع لتصوير حالة منفردة.(1)

ونبقى نجني نفس النظرة القاصرة للمرأة والجنس، في معظم هذه الروايات. فرواية "محمد عرعار" "ما لا تذروه الرياح" تحمل الطرح نفسه ، تلك النظرة الانفعالية للمرأة، والتي لا تشكل عالماً إنسانياً وشبكة من العلاقات المتضاربة، وإنما هي مجرد أداة للجنس والمتعة، فالموقف وإن غلفه السارد بأغلفة مختلفة ليس أقل رجعية.(2)

لنتأكد تحديداً من سيطرة تلك الثقافة الذكورية المتجذرة في عمق التاريخ، والتي ترى المرأة كائناً ناقصاً لا يتم اكتماله إلا بالآخر، كما ترى أنها مجرد أداة للعيش الدنيء. علما أن هذا الاختزال لكيان المرأة، ليس بالجديد، وكنا قد ألمحنا في مدخل هذا البحث إلى مثل هذا. هذا هو رأي الحاكي الذي يضع "المرأة بموجبه في سلة المهملات مجرد سلعة، وحين تنفذ صلاحيتها يمكن الاستغناء عنها ورميها بكل بساطة فهي في اعتقاد الكاتب ليست أكثر من كتلة لحمية لممارسة الرغبة الجنسية".(3)

"فبشير" عاش حياة جنسية متفسخة، دفعته إليها ظروف اجتماعية، ففي كل مرة يجد نفسه "مرغماً على المغامرة، والبحث عن حب آخر، فأخذ يربط علاقات مع نساء أخريات، تحدث المصادفة أن يتصل ويتكلم معهن".(4)

إلا أن تفسخ المجتمع والظروف المحيطة به، ليس معياراً لانحراف المرء وخاصة إذا كان واعياً، فمقولة الإنسان ابن بيئته، ليست فعالة في جميع الأحوال وفي كل الظروف. فمن الممكن أن نجد إماماً في أسرة منحلة، ويمكن أن نجد مجرماً في

(1) أنظر م س: البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص 112.
(2) أنظر م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: واسيني الأعرج، ص 237.
(3) م ن، ص 237.
(4) ما لا تذروه الرياح: محمد عرعار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1972، ص 140.

أسرة متماسكة وثرية ومتخلقة. نلمح كذلك إطلاق السارد لأحكام تعميمية عن المـــرأة، من خلال تجربته الذاتية، التي يقيسها بالتجربة الإنسانية الكليـــة.[1]

كانت هذه صورة المرأة، ومفهوم الجنس في السرود الجزائرية، والتـــي لمحنـــا فيها ولاء كبير للثقافة الذكورية، والنظرة القاصرة للمرأة، باعتبارها مخلوقـــاً ناقـــصاً، وعالة على العائلة والمجتمع، حاكمين عليها بالسقوط والانحراف والشذوذ. معتبرينهـــا مجرد آلة جنسية وسلعة تحظى بالاهتمام، كلما كانت قادرة على القيام بوظيفتها، وتلقى في سلة المهملات متى أصبحت غير صالحة للاستهلاك.

أما "الشمس تشرق على الجميـــع" "لإسماعيل غاموقات"، فهـــي روايـــة تعـــالج قضية حب تحدث في الثانوية، بين "رضوان التومـــي" و"رحمـــة خلاف"، حيث تبـــرز الرواية نموذجين للمرأة، المرأة المتزنة والمحترمة والتي تمثلت في شـــخص رحمـــة، والمرأة الخليعة والتي تعينت لنا في شخص سميرة، التي "لا تفهم حرية للمرأة إلا فـــي تعاطي الجنس بتفسخ وممارسة بعض أشكال الحرية الموهمـــة".[2]

تقع الأحداث في الثانوية، وتتطور إلى أن تصل إلى محاولة اعتداء ناظر الثانوية علـــى رحمة، مغرياً إياها بالنجاح في امتحان البكالوريا، علما أن هذا الأخيـــر كـــان يجمـــع الأساتذة وبعض الفتيات المغرر بهن، في منزله لممارسة الدعارة.

تتدخل الشرطة بإيعاز من "رحمـــة" و"رضـــوان" و"صـــلاح" وتنجح في القبض على الناظر وجماعته، ويصدم رضوان للأشكال الخليعة، التي تجمعت بهذا المـــسكن: مخدرات، ونساء عاريات، ولعب بمصير المراهقات شابات الثانويات.[3]

إلا أن الروائي لم يحطنا علماً، بالظروف المؤدية إلى مثل هذه الظاهرة، التي حدثت في الحرم الثانوي، في مؤسسة التربية والتعليم ![4]

حيث صور صاحبها، نماذج من شخوص خاضعين، "لرقابة هم واحـــد ومحـــدد هو...الحب بالمعنى الضيق جداً، الذي لا يرى أكثر من الدلالة الذاتية للحب الإنـــساني

---

(1) أنظر م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: واسيني الأعرج، ص 137.
(2) م ن، ص 308.
(3) أنظر م ن، ص 307-308.
(4) أنظر م س: البحث عن النقد الأدبي الجديد: محمد ستري، ص 151.

أو تلبية لرغبة جنسية مكبوتة منذ فترة بعيدة في لا شعور الكاتب، وهذه الفكرة لها حضورها داخل الرواية".[1]

وبهذا يحق لنا السؤال، أين هي الطالبة الواعية والمثقفة، التي تنظر للأمور بمعيار الاتزان والعقلانية ؟، أين هي الطالبة التي خرجت لتوها من ظلمة الغرف المغلقة، إلى نور الحياة، من ظلام الجهل إلى نور العلم ؟، أين الحماسة وحب إثبات الذات لهذه المرأة ؟.

لتستمر نفس النظرة إلى الحب والمرأة والجنس في روايته "الأجساد المحمومة"، على نفس الوتيرة المتوارثة منذ أمد، ليخرج السارد كل الرصيد الإقطاعي المتضارب حول تقييم المرأة. ففي الوقت الذي يسمح فيه الكاتب لها بأن تكون كائناً بشرياً، من حقه أن يدرس وأن يمارس قناعاته، يضع خطاً أحمر بينها وبين عالم الرجل، وبذلك تصبح كل البنات اللواتي يعرفهن، مجرد دمى جميلة تسر الناظر ويحركها كيفما يشاء.[2]

على الرغم من دعوة الحاكي إلى تعليم المرأة وتثقيفها، إلا أنه لا يرى فيها من جهة أخرى إلا جسداً يشتهى، لقد فعل كما فعل نزار قباني، حين نادى بحرية المرأة، ولم يحرر منها إلا الجسد، أخرجها من مطب ليوقعها في مطب أكثر خطورة من الأول.

يرى واسيني الأعرج، أن هذه النظرة ما هي إلا نتاج طبيعي، لما يمارسه الروائي على صعيد الواقع[3]، وبذلك نكون أمام القضية التي طرحناها في الفصل الأول فما من روائي يخوض هذا الموضوع إلا وله بصمة ذاتية في ذلك، فبعض الملفوظات السردية لا تعدو أن تكون مجرد سيرة ذاتية، كونه لا يرى المرأة إلا من خلال جسدها، حيث يقول: "وهل هناك ما يمكن أن يطلب من المرأة غير الجسد، وعلى هذا الأساس كان انجذابي إلى خادمتنا (نادية)، فقد كانت بحق فتنة وأي فتنة ؟".[4]

إذاً يمكن القول أن الروائي، لا يرى المرأة إلا كتلة ملتهبة من الجنس، على حد تعبير "واسيني الأعرج"، والذي يرى أنه موقف رجعي تحكمه الإيديولوجية الإقطاعية.

---

(1) م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 318.
(2) أنظر م ن، ص 328.
(3) م ن، ص 329.
(4) أنظر الأجساد المحمومة: إسماعيل غامرقات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 1979، ص 605.

ويبدو "من خلال المفردات المشحونة بأبعاد جنسية أن الجنس يشكل الهم الجوهري عند الكاتب ومحوراً أساسياً يتحكم في سيرورة الأحداث".[1] يضف قائلاً بأن هذه الروايـــة "طمح صاحبها إلى أن تكون في المقدمة، فكانت في الأخير...لسقوطها في حالات مـــن الهستيريا الجنسية...".[2]

لذلك فهي لا تخدم المجتمع الذي أرادت التعبيـــر عنـــه، والـــذي كـــان يعـــيش البيروقراطية طمعاً في حلول العدل، أو في الطموح إلى التغيير الإيجابي، وهذا راجـــع لتركيزها الكبير على الجانب الجنسي في الشخوص. فشخصياته مهووســـة بـــالجنس، كأنما أخرجت من مصحة عقلية، الجنس داؤها ودواؤها الوحيـــد شخـــصيات لا تـــرى الحياة إلا في الجنس، ولابد من التفريق بين الحب والجنس، فالجنس يمكـــن أن يكـــون حتى بين الحيوانات، بينما الحب هو سر من أسرار الله الذي لا يعلمه أحـــد غيـــره. لا يعلم الواحد منا لماذا أحب هذا الشخص من بين كل البشر **!** فعلاقة الإنسان بالإنـــسان ليست علاقة مادية، إنما هي علاقة إنسانية روحية قبل كل شيء، والحياة لا يوجد فيها الجنس فقـــط **!**

السارد لا يرى الدنيا والحياة كلها، إلا من خلال هذا المنظار الضيق، ويبرز هذا فـــي حواره مع "نعمـــة" التي تبدي خوفها، بينما يشجعها هو مستفيضاً، في شرح أفكاره لها اتجاه الحب والحياة، إذ يقول: "خائفـــة ؟ أنت حمقاء جاهلة يا حبيبتي إذ تخـــافين مـــن الحب من حياتنا من شيء يمارسه الناس كل ليلة، يا لك...ألا تعلمين أن الحيـــاة كـــل الحياة هي هذا الذي تخافينه ؟ ...وكل شيء عدا ذلك لا معنى له...الحياة هـــي الحـــب والحب هو الحياة...فالحياة بالنسبة إلي هي أنت هي هذا الجسد الأنثوي الفتـــان".[3]

ونعود مرة ثانية لنقول ونؤكد، على أن الروائي يختزل المرأة إلى مجرد جـــسد، مجرد دمية تمنحه المتعة وتثير فيه الشهوة، لا عقل ولا قلب ولا تفكير لهذه المـــسكينة، فهي ليست إلا كما وصفها "النفزاوي"، وهذه الأفكار قديمة رضعناها منذ أمد طويـــل، من ثقافتنا الذكورية المتسلطـــة.

[1] م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، واسيني الأعرج، ص 329.
[2] م ن، ص 392.
[3] م س: الأجساد المحمومة: إسماعيل غاموقات، ص 334.

تصادفنا كذلك رواية أخرى، تعالج قضية المرأة بشكل أو بآخر، وهي رواية: "ريح الجنوب" "لعبد الحميد بن هدوقة"، فعلى الرغم من تعلم نفيسة، والفرصة التي أتيحت لها فالخروج من البادية إلى المدينة، إلا أن والدها، لا يزال ينظر إليها بتلك النظرة البالية، التي مفادها أن المرأة أياً كانت تبقى امرأة في آخر المطاف، تابعة وأمة في يد سيدها الرجل.

لذا تحكم في مصيرها واختار لها زوج المستقبل وشريك الحياة، ولم يشاورها حتى في الأمر، وهذا الزوج ما هو إلا زواج مصلحة، والذي كنا قد أشرنا له في العنصر الأول من هذا الفصل، فعملية "**تزويج نفيسة لمالك كانت تعني بالنسبة لابن القاضي بكل بساطة ضمان مصالحه من التلف (؟) وضمان وقوف القانون إلى جانبه**".[1]

لأن المرأة في نظرهم مهما كانت، مثقفة، متعلمة، أو جاهلة، تبقى في النهاية دائماً امرأة.[2]

فحتى عندما حاولت "نفيسة" الهروب، فشلت في ذلك وكأن الروائي يريد أن يخبرنا بأن المرأة، في ذلك الوقت لم تتحرر كلياً، بل بقيت إلى حد ليس ببعيد سلعة تباع وتشترى، ونحن لا نرى في طاعة الوالدين كبتاً للحرية، فطاعة الوالدين واجب. واللوم لا يقع على "ابن القاضي" الذي كان متشبعاً بالإيديولوجيا الإقطاعية، بل يقع على نفيسة في حد ذاتها، إذ كان عليها أن لا تهرب، وفي هروبها هروباً من الواقع، ومن المواجهة. في هروبها نوع من الضعف، الذي لا طالما ألحق بالمرأة وصورت عليه.

وهي كفتاة مثقفة كان من الأجدر بها، أن تبقى وتواجه المشكل بعين العقل، كان بإمكانها وهي المثقفة الواعية، أن تفتح قناة للحوار والتواصل مع الأب.

فمسؤولية التأثير وبالتالي التغيير، تقع على عاتق "نفيسة" لأنها من أهل العلم. وما تغلب الجهل على العلم قط.

لقد "بدا خلل التجربة واضحاً في رسم جانب من شخصيتها [نفيسة] فهي الجامعية التي حفيت قدماها ذهاباً للدراسة وعودة منها، في العطلة الأسبوعية..تتحول على قلم الكاتب حين قررت الفرار مما ينتظرها من مصير إلى ريفية ساذجة لم تبرح البيت منذ

[1] م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: واسيني الأعرج، ص 385.
[2] أنظر م ن، ص 388.

ولدتها أمها، فتتاور مع أخيها الصغير لتعرف طريقها إلى المحطة ثم يـصورها فـي موضع آخر وهي حالة رومانسية...تعيش لحظات الشبق المتوتـر...".[1]

لتبرز لنا "التفكـك" لرشيد بوجدرة، مشحونة بـالجنس فـي أدق تفاصـيله، إذ تتمحور حول شخصيتين هامتين "الطاهر الغمري": المناضل الذي يعيش في سرية تامة منذ الاستقلال، و"سالمـة" الفتاة المتحررة، التي لا تتجاوز الخامـسة والعـشرين مـن عمرها، وتعمل في المكتبة الوطنية. والتي " لا يرون فيها إلا فـرج يفرغـون داخلـه مناواهم المكدسـة ...".[2]

لتتغير حياة كل من الشخصيتين، منذ تعرفهما على بعضهما بعضاً، إذ تتطرق الروايـة إلى الثالوث المحرم: (السياسة، الجنس والديـن)، هذه الأقطاب الثلاثة المركبة تركيبـاً تكاملياً يقتضي كل واحد منهم الآخر. يتناول رشيد بوجدرة الجنس كظاهرة اجتماعيـة مضطهدة ومقموعـة، إذ يرى محمد ساري أن السارد، لم يتناول الجنس كغاية في حد ذاته، مثل ما تناوله الأدباء العرب عموماً، لإثارة الحواس وأحاسيس القارئ مثلما يفعل إحسان عبد القدوس، وغيره ممن تناولوا الجنس فـي أدبهـم، ... إذ يمـزج الجـنس بالموقف الاجتماعي ككل، وحتى بالموقف الطبقي.[3]

يصور رشيد بوجدرة في هذه الرواية، النتائج التي تنجم عـن الفهـم الخـاطئ للجنس، إذ نصطدم بمظاهر جنسية شاذة، مثل الذي تشخصه صورة "الغمـري" الـذي يمارس العادة السرية، ويتردد كل يوم إلى الولي "سيدي عبد الرحمن"، ليسترق النظـر إلى المطلقات والعازبات، اللواتي يأتين للتبـرك.[4]

وهذه الظاهرة مرتبطة بشكل أو بآخر بالواقع الجزائري المعيش، وكنا قد تطرقنا إلى مثل هذا، في المبحث الأول من هذا الفصل، ومحمد ساري يرى كذلك الطرح نفسه إذ يقول: "التركيبة الاجتماعية الحالية للجزائر هي التي أنتجت هذه المواقـف الـشاذة وهذه السلوكات الخارجة على قانون التقاليد الموروثـة ...".[5]

---

[1] في الأدب الجزائري الحديث: عمر بن قينة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1995، ص 213.
[2] م س: البحث عن النقد الأدبي الجديد: محمد ساري، ص 126.
[3] أنظر م ن، ص 132-133.
[4] م س: البحث عن النقد الأدبي الجديد: محمد ساري، ص 135.
[5] م ن، ص 135.

يساهم الفقر، والطبقية المهيمنة على المجتمع الجزائري، بشكل جد فعال في تفجير هذه الأفعال المحرمة، والأمر بغاية البساطة. فلو توفر العمل لهذه الفئة من البشر، لما ألقوا بأنفسهم في طريق التهلكة، إذ ليس بوسع هذا الشاب المعدم، إلا الانحراف وراء قضاء نزواته بطرق غير مشروعة، كارتياد الحانات والمواخير، على عكس هؤلاء الأثرياء الذين لا يقدرون النعمة، فيرون أنه بإمكانهم شراء كل شيء حتى الناس. إذ نلاحظ أن الجنس مرتبط "بالانتماء الطبقي للفرد، فالفقير يكتفي بالتحديق والنظر...أو الذهاب إلى الماخور،...بينما الغني له وسائل لتحدي هذه الوضعية، بامتلاك شقة فارغة، فالمهم أن الجنس مرتبط بالسياسة، ومرتبط كذلك أشد الارتباط بالدين وممنوعاته".[1]

لنعود مرة ثانية للقول، بأن المجتمع هو السبب الذي يدفع إلى ولادة مثل هذه الظواهر شئنا أم أبينا، إذ تبرز لنا ذلك القمع الذي يظهر في الحياة الاجتماعية للأفراد، بكل ما تحمله من أزمات نفسية حادة، متمثلة في تلك الأفعال الشاذة التي تصدر عن شخوص بوجدرة.

وعلى الرغم من أنها تطرق قضايا شائكة، تهم المجتمع، والجنس من بين أهم هذه القضايا، إلا أن هذا لا يخول له الحق، في هذه الجرأة الزائدة في الطرح، وعلى الرغم من أن محمد ساري لا يرى أن الروائي تحدث عن الجنس في الرواية لاستثارة القارئ، إلا أن الذي يطلع على الرواية، يذهل ويصدم لذلك التصوير البانورامي والبورتريهي، لأجساد النساء العرايا وكأننا نراها بأم أعيننا.

كل هذا يجعل من الرواية، باعثا لدغدغة عواطف المتلقي، وشده إلى شباك تذاكرها، لأننا كنا قد ركزنا في الفصل الأول من هذا البحث، عن الحد الفاصل بين الرواية الإباحية والغير إباحية، وهذا حسب درجة إقحام المشاهد الجنسية في الرواية، فإذا جاءت عرضا خاضعة لما يتطلبه المشهد الروائي فلا شيء في ذلك، أما إذا غالى الروائي في ذلك فهنا نسمح لأنفسنا، القول بأننا أمام رواية إيروتيكية، خاصة إذا وجدنا من يدعم قولنا هذا ولو بشكل آخر، حيث يقر محمد ساري بأن السارد يكثر من

[1] م س: البحث عن النقد الأدبي الجديد: محمد سالم، ص 133-134

الحديث عن الجنس في هذه الرواية، وهذا ما يخول أن يكون هناك نية إثارة القـارئ، إلا أن محمد ساري يراها استفزازية أكثر "منه بصورة الإثارة الجنسية أي استغلال كتب الجماهير لتصوير عالم الجماهير لتصوير عالم خيالي يعوض لهم هذا النقص".[1]

وماذا نسمي هذا إذاً ؟ إذا لم يكن إثارة فما هو ؟ ومحمد ساري، يقر بأن السارد يمنح للقارئ، فسحة للاحتلام ولتعويض هذا النقص في الخيال ؟!

فقصدية اجتذاب المتلقي بواسطة الجنس، تتدخل أساساً في المساحة التي يشغلها الجنس داخل المحكـي.[2]

خاصة إذا كانت الرواية تعج بالعبارات الفاحشة، متمثلة في كلام الشخصية أثناء سخطها وغضبها على بعض المواقف، لنرجع مرة ثانية إلى القول بأنه ليس من العـار أن نطرق موضوع الجنس، بغية معالجته، ولكن المهم في ذلك هو الطريقة التي نعـالج بها هذه القضية، فما النفع من مداواة الداء بذات الداء، مما يجعلنا كلما قرأنا رواية كهذه ينتابنا إحساس بأن أسلوبها "يقترب من المباشرة وسيطرة مقولات فكرية تؤدي...إلـى الخلط بين ما هو حقيقي وواقعي وبين ما هو متخيل وعبثي والإغراق فـي المـشهدية الجنسية والوصفية السردية وتضمن النص تلاعبات في اللفظ واستدعاء لنصوص ذات مرام ورموز حسية...والتي ترى أن الحسية أقصر الطرق إلى الشهرة والإعلام".[3]

رواية التفكك لم تكن الوحيدة التي خاضت في هذه القضية، وإنمـا هـي عينـة صغيرة من الكم الهائل الذي تزخر به مكتباتنا، دون أن ننسى نـوار اللـوز لواسـيني الأعرج والتي لا تختلف كثيراً عن "التفكـك".

النظرة إلى الجنس، كانت نظرة تحكمها الثقافة الذكورية المتـسلطة، محكومـة بأسس لا نظن أنها ستندثر يوماً، وقد رأينا كيف تعامل الرجل مع المـرأة مـن هـذا المنظور، حيث لم تكن إلا جسداً يشتهى بل جارية في يد سـيدها، حريتهـا مرهونـة بإرادته. واعتبارها ذات ناقصة لا يتم اكتمالها إلا إذا نسب إلى الآخر (الرجـل)، هـذا الذي له حرية التصرف فيها، مثلها في ذلك مثل أملاك البيت، والأسوأ فـي الأمـر أن

---

[1] م س: البحث عن النقد الأدبي، ص 133-134.
[2] أنظر م س: سرد الآخر: صلاح صالح، ص 39.
[3] م س: مقال: الوقوع في أسر الجسد: محمد قطب، ص 07.

هذه النظرة القاصرة، لم تتغير حتى مع حرية التعليم والدرجة التي بلغتها المرأة، فظلت هي نفسها إما ضعيفة تسقط ضحية المجتمع، أو سيدة منزل تنصاع لأوامر سـيدها، أو مومساً تبيع جسدها لقاء ما تسد به رمقها.

لنكون أمام ظاهرة خطيرة تنجم عن بناء غير محكم، وعن تخلخل أحد أركـان المجتمع، سواء كانت تربوية، سياسية، دينية، أو اقتصادية، ليظهر إلى السطح ما يسمى بالانحراف الجنسي والشذوذ والأمهات العازبات وتعاطي المخدرات والكحول وغيرهـا من أشكال الموت البطيئ، كل هذا يحاول الخطاب السردي إفرازه إلى السطح لغايـات عدة، منها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتربوية والثقافية.

لنحاول تتبع صورة المرأة في الرواية الجزائرية بشكل من التفصيل، وإذا كنا قد رأينا جانباً واحداً، فلنا أن نتساءل عن الجانب الآخر من المرأة، لنضع الجـسد جانبـاً ونحاول البحث عن المرأة البطلة، سليلة لالا فاطمة نسومر من أخوات جميلة بـوحيرد وحسيبة بن بوعلي.

أين هي المرأة التي دفعت بابنها إلى فوهـة البركـان، مـن أجـل أن تطلـق زغرودتها المبشرة على أيام جديدة تترجمها الحرية ؟ أين هي المرأة المثقفـة، التـي تساهم في البناء والتعمير جنباً إلى جنب مع أخيها الرجل ؟ أين هي المعلمـة المربيـة للأجيال المخرجة للرجال ؟ وأين هي الطبيبة المغامرة بحياتها، المضحية بعطلتها مـن أجل المرضى المتواجدين في المناطق النائية، من الصحراء وأعالي الجبال ؟

أين هي المرأة المهندسة ؟ وأين هي المحامية المستميتة من أجل الحفاظ علـى قيمهـا النبيلة ؟ أين هي الأم الماكثة في البيت التي أنجبت الأسود ولا تزال تنجب ؟

المـرأة بيـن الواقـع والمتخيـل فـي الروايـة الجزائريـة:

تعتبر الرواية وعاء يتسع لتجارب الروائي، ولرؤاه السردية الخاصة به اتجـاه العالم الذي يعيش فيه، فيها كل ما تشبع به من أفكار وإيديولوجيات، وكما هو معلوم أن كل نص سردي يحمل بين جنباته، رسالة ينبغي إيصالها إلى المسرود لـه، بـل إلـى المجتمع. والرواية في وقتنا الراهن لم تبق مجرد لغة ترسـم الأحـداث والشخـصيات والأمكنة، أو مجرد صنع خيالي عجائبي، لا يمت للتاريخ ولا للمجتمع بصلـة.

بل أصبحت تقاسم الفرد حياته في كل أبعادها، وكنا قد تعرضنا فـي العنـصر الذي مضى إلى تلك النظرة الإقطاعية البالية للمرأة والجنس، والتي تم علـى إثرهـا، عزل المرأة وهضم حقوقها واعتبارها مجرد سلعة تباع وتـشترى، وصـفقة تجاريـة مربحة للعائلة، وهذا كله ليس مخترعاً ولا هي بالوقائع الخيالية، بل هي مـأخوذة مـن رحم الواقع، وهنا تكمن قيمة الرواية باتخاذها رسالة للنقد، طبعاً من منظور صـاحبها، بغية التغيير وتقديم البديـل.

إلا أننا لا نجزم بأن النص السردي، يجب أن يكون بنسبة 100% من الواقـع، فلن يعدو أن يكون بذلك مجرد تسجيل للواقع، أو مجـرد منشور اجتماعي. إذ أن كـل عمل إبداعي إلا ويتعلق بصاحبه والبيئة التي يعيش فيها.

وإذ ذاك نود استكشاف صورة المرأة في المحكي الجزائري، إن كانت مصورة بنوع من الواقعية أو هي من بناء الخيال فقط ؟ علماً أننا قد تطرقنا لهذا العنـصر فـي الفصل الأول، ضمن تمظهرات الجسد في الرواية العربية، وقد خرجنا بتلـك النظـرة المادية للمرأة في بعض السرود، وتحولت إلى رمز في محكيـات أخـرى وأصـبحت وسيلة للتعبير عن أوضاع معيشة في خطابات روائية أخرى.

ونحن إذ طرقنا هذا المبحث ليس فقط لعقد مقارنة بين صورة المرأة في الـسرد العربي (المشرقي خاصة) وصورتها في السرد الجزائري، بل نود معرفة ما إذا كـان هناك تأثر، من طرف السرد الجزائري بالآخر المشرقي، وما إذا كانـت لكـل منهمـا خصوصية فردية. علماً أن الأدب الجزائري في بداياته كان متـأثراً وتابعـاً للإبـداع المشرقي، ثم طبع إبداعه ببصمته الخاصة.

رأينا في العنصر الذي مضى صورة المرأة في السرد الجزائري أثناء الثـــورة، فكانت المضطهدة، القاصر، الغاوية، اللعوب، الفاتنة وأداة للمتعة الجنسية، إذ نلمح فيـــه نوعاً من التشابه، مع ما جاء في السرود المشرقية، وهذا لـــيس بـــالأمر الغريـــب لأن المجتمعات العربية تقترب كثيراً، في بنيتها الاجتماعية وخاصـــة مـــا تعلـــق بـــالمرأة والجنس والمحظورات.

إلا أن هذا لا يمنحنا الحق، لكي نحكم على كل ما جادت به قريحة أبناء الجزائر من إبداعات سردية، بأنها ذات نظرة قاصرة للمرأة والجنس، فهناك من اعتنى بصورة المرأة الجزائرية ومنحها حقها، بل بلغ الأمر عند البعض من الروائيين إلى وضعها في مصاف الملائكة، والكائنات المقدسة. ولاسيما المرأة البطلة المجاهدة والشهيدة، وهذا ما سنعثر عليه عند عبد القادر عميش في روايته "بيـــاض اليقيـــن"، وغيره مـــن الـــذين عنوا بإظهار الوجه الجميل ولربما الحقيقي للمرأة الجزائرية.

ونرمي في هذا المقام، التعرض لبناء شخصية المرأة في الرواية الجزائرية، بين ما هو إسقاط للواقع الجزائري، وما هو من بناء خيال الحاكي داخل محكيته، ولا يفوتنا التنويه إلى أن هناك نموذجاً للمرأة، تميزت به المرأة الجزائرية أكثر من مثيلاتها، فـــي مختلف الروايات، وهو نموذج لا يبرح أن يكون صورة طبق الأصل لما في الواقـــع، وهو صورة المرأة البطلة وهذا ليس بالغريب عنا، فكلنا يعرف "لالا فاطمة نـــسومر"، "جميلـــة بوحيرد"، "حسيبة بن بوعلي" وأخريات.

فالتي لم تحمل السلاح متوجهة إلى الجبل، قامت بتمرير قنبلة في قفتها أو حقيبة يدها، لتضعها في أحد الأماكن التي تعج بالمستعمر الغاشم، والتي لم تحمـــل الـــسلاح ساهمت في الثورة بزغرودتها، وبفلذة كبدها ذاك الشبل الذي دفعت به إلـــى الجبـــال، ليقض مضجع المستعمر ويهز الأرض تحتهم هزاً وعندما يستشهد تهديه زغرودة أكثر من وقع الرصاص، هذه هي المرأة الجزائرية الواقعية والرمز في آن واحد، إذ تحملت في بداية انطلاق الثورة مسؤولية إدارة العائلة، والقرية بأكملها، بعد رحيل الرجل إلـــى الجبال،...وقد صمدت المرأة صموداً،... واصلت نضالها في جرأة وثبات.[1] لتـــذوق

---

[1] م س: الأدب الجزائري المعاصر: محمد صالح الجابري، ص 175.

بذلك كل أنواع الذل والإهانة، من اغتصاب وانتهاك للشرف، إلا أنها بقيت صامدة إلى أن جاءت، "مرحلة صعود المرأة إلى الجبال ومشاركتها الفعلية في المعارك المسلحة والتمريض والطبخ والقيام بدور الاتصال وتوزيع المنشورات السرية...".[1]

هذا ما تبرزه بعض الروايات، كصورة "خضراء" بطلة رواية "الفجر الجديد" "لأبي العيد دودو"، زهور "الحريق"، ابتسام "دماء ودموع"، الأم الحارسة عند "محمد ديب" و"هايدي" عند عبد القادر عميش.

وما من ضير إذا تصفحنا حياة هذه المرأة (الجزائرية) في السرد الجزائري، في فترة ما قبل الثورة، هذه الروايات التي عبرت عن وضع المرأة في تلك الفترة، والذي تطرقنا له في المبحث الأول من هذا الفصل، من الزواج المبكر والسلطة الجائرة للتقاليد البالية، وإلى ما يشبه ذلك، وتتجسد فكرة الزواج المبكر بقلم "زهور ونيسي"، في قصتها "الثوب الأبيض" وقد اعتبرت من أكثر القصص تعبيراً عن هذا الاتجاه، فهي تركز على قضية التقاليد، ووضع المرأة حين تحرم من التعليم، وتجبر على الزواج المبكر من شخص لا تعرفه ولا يتناسب معها...".[2]

نجد الطرح نفسه عند "عبد الحميد بن هدوقة" في قصته "المسافر"، التي تصور تلك الأوضاع، التي كانت تعيشها المرأة الجزائرية في الريف الجزائري، حيث كانت حبيسة جدران المنزل تابعة لسلطة العائلة، منتظرة الزوج الذي يتم اختياره من طرف العائلة، دون حتى مشاورتها في الأمر، لتساق بعد ذلك لبيت زوجها لتكمل مشوار حياتها، في نفس الأوضاع التي كانت تعيشها.[3]

هذه هي صورة المرأة الواقعية، أثناء تلك الفترة. والمحكي الجزائري لم يتأخر في رسمها لنا، لتكون ذاكرة لتلك الأيام.

ونعثر على ذات الاتجاه في قصة "ثمن المهر"، والتي يموت بطلها في أحد المصانع الفرنسية، في سبيل جمعه لمهر "زليخة" الذي فرضه عليه والدها، وهذا بالطبع تعبير عن ذلك الواقع، "فهذا السفر كان سبب التقاليد المتزمتة، بسبب المهر...على أن

(1) م س: الأدب الجزائري المعاصر، محمد صالح الجابري، ص 175.
(2) تطور النثر الجزائري الحديث: عبد الله الركيبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1983، ص 187-188.
(3) أنظر م س: الأدب الجزائري المعاصر: محمد صالح الجابري، ص 177.

هذه القصة كانت تتضمن في ظاهرها معالجة للتقاليد،...إشارة إلى أوضاع المرأة في الريف الجزائري، حيث لا طول للمرأة ولا إرادة...".[1]

لتتفجر عن هذه الواقعية نوع من الرمزية، تصبح إثرها زليخة رمزاً للجزائر المكبلة، ومن يروم تحريرها عليه أن يدفع المهر، ومهر الجزائر شديد الغلاء، ولا يقدر بثمن مهر الجزائر هو أن تمنح الأرواح في سبيلها، فمن يحب الجزائر لابد أن يقدم روحه في سبيل تحريرها.

وقد تفطن المجتمع آنذاك بأن المرأة هي جزء هام في بناء المجتمع، لذا لاحت بذور الدعوة إلى تحريرها من قيود التقاليد المتزمتة، من أجل المساهمة في بناء المجتمع، والوقوف إلى جانب الرجل من أجل الدفاع عن الوطن، حيث طرحت هذه القضية بعد الحرب العالمية الثانية، نوقشت من منظور التعاليم الإسلامية، وقد قامت الثورة المسلحة بإبراز صورة المرأة المحاربة: "فكان حضورها هذا دليلاً على التحول الاجتماعي الذي وقع في البلاد وفرض مساهمة كل مواطن في محاربة الاستعمار".[2]

كانت المرأة الجزائرية تحث زوجها وأبناءها على الالتحاق بالجبل، مواجهة في ذلك مسؤولية البيت لوحدها، وخطر المستعمر ومعتقدة بأنه لو استشهد زوجها وأبناؤها كلهم، في الدفاع عن الوطن خير لها من أن يلحق العائلة عار الخيانة للوطن، وكان هذا صنيع "خضـراء" بطلة "الفجر الجديد" "لأبي العيد دودو"، والتي ظلت تلح على زوجها المثقف، في الالتحاق بالجبل من أجل أداء الواجب.

على الرغم من أنها مجرد شخصية ورقية، إلا أنها نموذج المرأة المثقفة، التي تحمل على كاهلها قضية الوطن، والتي تظن بأنها مدينة بالدفاع عنه، والقيام بواجبها اتجاهه، مضحية بسعادتها الزوجية في سبيل قيامها بواجبها، فخضراء لم تكن سيدة بيت فقط، بل كانت مثقفة وواعية، والتحاقها بالثورة كان "عن وعي ودون أن تخشى عائلتها أو زوجها الذي لم تستشره في تنفيذ خطتها... لقد فكت ارتباطها من الجميع لأنها كانت تعتقد أن ارتباطها بالوطن يغنيها عن الجميع".[3]

---

(1) م س: الأدب الجزائري المعاصر: محمد صالح الجابري، ص 179.
(2) الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير: نور سلمان، دار العلم للملايين، ط$_1$، 1981، ص 451.
(3) م س: الأدب الجزائري المعاصر: محمد صالح الجابري، ص 182-183.

هذه هي صورة المرأة الجزائرية داخل المحكي، وفي الواقع هي ذاتها وكثيراً ما صورتها النصوص السردية الثورية على هذا النحو، "فكثيرة هي صورة المرأة البطلة في القصص الجزائري منها قصص حية ينقلها القصاص وكأنه أحد الشاهدين".(1)

إذ قصد "بوجدرة" في رواية "الحريق"، إبراز دور المرأة في دفع عجلة الكفاح، بعزمها وإسرارها مجسدة في صورة "**زهور**"، التي عزمت على مشاركة "علاوة" الكفاح، إلى أن نالت رفقته شرف الشهادة، إذ قورنت زهور بالكاهنة الملكة البربرية التي تتجلى فيها روح المقاومة، "فهي تارة وطنية متحمسة ساخطة وطورا رصينة هادئة معتدلة. إن طبيعتها وتجردها من كل دنيئة جعلا منها امرأة فاضلة وقورا يهابها كل من اقترب منها ولكنها قبل كل شيء امرأة تحب إلى درجة الجنون".(2)

والجميل في الأمر أنه حب ولد من رحم الثورة، حب يمتزج بالمقاومة، حب يمتزج بحب أقوى منه هو حب الوطن، وما "زهور" و"علاوة" سوى شخصيتين خياليتين، إلا أن صاحبهما تمكن من تجسيد الواقع الجزائري، لتغدو إثر ذلك "زهور"، "زليخة"، "خضراء"، "جميلة"، "الكاهنة" وغيرهن رمزا للجزائر الحرة، الشريفة، الطاهرة، الجميلة والمحبة.

فهي المرأة المتمردة التي خلقت من جديد مع الثورة، "خالعة أثوابها البالية، أثواب العشيقة والمطربة والساقية البغي والمرأة عند "كاتب ياسين" أكثر من نصف المجتمع، إنها الجزائر والأرض وليست شخصية نجمة المكررة في مسرحياته ورواياته سوى رمز الجزائر".(3)

هذه المرأة البطلة المتمردة على الأسرة، وعلى العادات البالية والمتحررة، هي محاولة لنوع من التجديد ورمز للحرية والتحرر، إذ "يتبلور موقف للمرأة الرافضة، المتمردة، في انضمامها إلى المقاومة، والتحاقها بكتائب الثورة، مجسدة مفهوماً جديداً للحرية والتمرد".(4)

---

(1) م س: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، نور سلمان، ص 457.
(2) م س: الأدب الجزائرية المعاصر: محمد صالح الجابري، ص 185.
(3) م س: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير: نور سلمان، ص 455.
(4) م ن، ص 452-453.

يرى كاتب ياسين، أن جان دارك الجزائر، هي المرأة الجزائرية. مبـدياً أسـفه على الوضع الذي أصبحت فيه المرأة، من المهانة في البيت والمضروبة في الـشارع، معتقداً أن المرأة ليست جزءاً ضئيلاً من المجتمع، بل هي الأرض والحياة ككل.[1]

تصور لنا رواية "دمـاء ودمـوع" "لعبد المالك مرتاض"، نموذج المرأة الواعية "ابتسـام"، التي تعيش في أسرة ثرية، إلا أنها تخلت عن هذه الحياة الرغيدة، في سبيل القيام بالواجب الوطني والالتحاق بالجبل، فهي عينـة "تكفي للدلالة عن مدى مـساهمة المرأة في إنجاز كل المهام التي كانت مطروحة على الثورة الوطنية من أجل تحقيقهـا سواء على مدى قريب أو بعيـد".[2]

هذا فيما يخص صورة المرأة في السرد الجزائري أثناء الثورة والتي أبرزتهـا في نموذجها البطولي، لتطالعنا رواية "الطاهر وطار" "العشق والمـوت فـي الـزمن الحراشي"، مصورة نموذج المرأة الواعية تقف جنباً لجنب مع الرجل، في نضالاته ضد كل القيم المتعفنة، مساهمة في التغيير، البناء والتعمير، متمثلة في شخصية "جميلـة" ولعلها رمزاً لجميلة المناضلة، أثناء الثورة من أجل الحرية، وهي المناضلة بعد الثورة والمساهمة في دفع عجلة التنمية.

هي الطالبة الجزائرية المضحية بيوم عطلتها الأسبوعية، وعطلهـا الموسـمية، لكي تكون ظهيراً للرجل، فشخصيات "وطـار"، ليست "مقذوفة من فوق وكيفما اتفـق فهم الوجه الآخر لتنافي الشبيبة الجزائرية المدركة لجدلية التغيير مـن أجـل مبادئهـا السامية وتفاني طبقة بكاملها في صراعها من أجل الخروج بزمن التحول هذا – الزمن الحراشي–".[3]

وهي ذاتها المرأة الجزائرية التي تناضل في المصانع، وهي المـرأة الفلاحـة، الطالبة والمعلمة والأم المربية وهي الجزائر، فالمرأة المتمردة على التقاليـد الجـائرة، وعلى تعسف الأسرة والمشاركة في الثورة من أجل الحرية، هي المرأة الجديدة، رمزاً للحرية. فتحرر المرأة من سلطة الرجل، رمزاً لتحرر الوطن من الاسـتعمار الغاشـم،

---

[1] م س: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، نور سلمان، ص 483.
[2] م س: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، واسيني الأعرج، ص 276.
[3] م ن، ص 103.

بموجبه فشخصية "نجمـــة" التي يوظفها كاتب ياسين، بشكل مستمر في سروده، ما هي إلا رمزاً للجزائر المتوحشة، المتمردة، المغتصبة والممزقة معاً. الجزائـــر الأم التـــي تضحي بأمومة ابنها، في سبيل أمومة الأرض الطيبة.(1)

لتصبح عند "محمـــد ديـــب" رمزاً للاستقرار والاستمرار، إذ يرى أن الخلاص لا يتأتي إلا في العودة إلى المرأة الأم حارسة التقاليد والقيم، ومغذية الـــشعوب والتـــي أثبتت وجودها بتوليها زمام أمور الكفاح، معتقداً أنها الحياة ومنبعها في نفس الوقت.(2)

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد فقط، حتى تتحول المرأة الجزائرية بل العربيـــة المسلمة، عند عبد القادر عميش إلى ملاك، إلى حور العين، إلى الدر المكنـــون، إلـــى سواد العين وحبة القلب، إلى حمامة السلام ورمز العروبـــة والإســـلام، فـــي روايتـــه الأخيرة "بياض اليقيـــن".

إنها قفزة كبيرة في صورة المرأة، فمن المرأة المهانة، المضروبة والبغي إلـــى حور العين المشرقة بأنوار الحقيقة اليقينية المطلقة، من ذلك الجسد المـــشتهى الباعـــث على الشهوة والرغبة، إلى تلك الروح الطاهرة "أحسست أن روحها الطاهرة انسلت من جسدها الطاهر الآن طارت بعيداً، غربت أو شرقت، طالبة غذاءها العلـــوي، ســـردت ضحكتها، فتناهى إلى سمعي لحن عذب، رنين قطع فضية تدحرجت وقت السحر فطار قلبي بعيداً...مشرق أو ربما غرب يطلب غذاءه أيضاً.

أخفضت بصرها حياة كأنما صارت تقرأ أحوالي المسطورة في الرق الأبـــيض المنشور أمامها، ربما كانت ترى بنور الكشف...مدت يدها الناصـــعة...أنـــصع مـــن البياض، مسدت مكان الثلج أمامها، حركت يدها دائرياً، دكت الثلج بكفهـــا الـــضعيفة، صار الثلج قطعة ملساء.(3)

فعلى الرغم من أن الصورة المرسومة في هذه المحكية متخيلة، من صنع وهـــم ساردها، إلا أنها ترمز بشكل أو بآخر إلى أخلاق وسلوكات المرأة الجزائرية المسلمة،

---

(1) أنظر م س: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير: نور سلمان، ص 455.
(2) أنظر م ن، ص 458..
(3) م س: بياض اليقين: عبد القادر عميش، ص 101.

والعربية بصفة عامة، هذه هي المرأة الجزائرية المعروفة بالحياء والوفاء، المحافظة على شرفها والمستميتة من أجله.

ليتحول الحب عند السارد من ذلك الحب المادي، الذي يمجد سلطة الجسد إلى حب يعاف الجسد، ولا علاقة له به، حب تتعالق فيه الأرواح، حب في الله، "اعلمي هداك الله إلى سبيل الخير، وبيض الله وقتك: أن المحبة هبة إلهية يخص بها الله عباده الأطهار الأصفياء، فلا يكتسبها العبد بالمنازلة...واعلمي أضاء الله أركان قلبك الطاهر أيتها الغالية أن كل ما لا يخضع للكسب من المذاكرة فيه...قمعا للنفس الطماعة وذلك حتى لا تطلبه النفس أو تدعيه".[1]

فهايدي شهيدة الإسلام، هي رمز المرأة العربية المسلمة، لتتماهى مع طالبة الشريعة، طالبة الأدب العربي، الأم والزوجة رفيقة الجنة، ولعل هذا التماهي بين شخصياته النسائية، إنما يدل على الذي ألمحنا له، إذ لا يقصد من ورائها امرأة معينة واقعية، بل يتركها معومة، مما يخول لها أن تكون رمزاً للأمة العربية، المسلمة، الطاهرة، والتي يقتطع في كل يوم جزء منها للاغتنام بها، "جسد بلا أعضاء، بلا أطراف، جسد كأنه من قوارير قدرت تقديراً، فتاة شيشانية أو هي كل ما تبقى من فتاة، وقد بتر ثديها الأيمن، عينها اليمنى، ساقها اليمنى، ذراعها اليمنى، جز شعرها الفاحم، علمت بحروق سيجارة ما...".[2]

وما الأمة المسلمة سوى هذا الجسد المسجى في النعش، والذي بترت أعضاؤه اليمنى، لأن أصحاب اليمين هم أصحاب شأن عند الله، ويأتيهم كتابهم باليمين، لأنهم أصحاب الجنة، لعلهم اعتقدوا إن هم بتروا أعضاءها اليمنى لما تمكنت من دخول الجنة، أو لاستعصى عليها إمساك كتابها، وما هذا بالواقع، فاليقين كل اليقين أنها تحي مع الشهداء والصديقين، وأنها حورية من حور الجنة، وأنها شهيدة الإسلام.

هذا إذا قرأناها قراءة واقعية، أما إذا قمنا بفك رموزها، فسنجدها تعبر عن الأمة المسلمة، التي عانت ويلات الكفار من حروب وتدمير، ففلسطين والعراق وسوريا ولبنان وأفغانستان، هي أعضاء هذا الجسد التي بترت، أما الأعضاء الأخرى فقد سلمت

(1) م س: بياض اليقين، ص 102.
(2) م ن، ص 05.

واتبعت وأذعنت، فتم احتلالها فكرياً وإيديولوجياً وكذلك سياسياً، وهذا لا يمنعنا من القول بأنها في حكم الميتة والمستعمرة.

ينقلنا السارد من المرأة الواقعية الشهيدة المسلمة، "هايدي" بطلة المحكية والتي اختطفتها يد الموت، ونكل بجسدها، إلى "حمامة الغسق"، حبة القلب، "سواد العين" و"حور الجنة"، من الواقعية إلى الملائكية، من الحقيقة إلى المتخيلة. كما يؤكد قطبها الشيخ الفاني في حضرة نور اليقين "أنا الراوي المتيم ببطلته، صنعها وهمي وصدقها عقلي ثم ضاع بين أحداث الحكاية اختلط الحاكي بالمحكي له، مثلي مثل هايدي ولدت بين الكلمات وماتت بين متاهات الحكي في ليلة ثلجية وهي تضحك...".[1]

حتماً هذا إعلاء لقيمة المرأة، فهذه الرؤية السردية نابعة عن ذات ساردة، مأخوذة ببياض اليقين وبصفاء الحقيقة. -وما الحق إلا الله- بنظرة منبثقة من الدين الإسلامي وتعاليمه، لتصبح المرأة عنده مقاماً إشراقياً، فالراوي يعترف بذاته بهذا التماهي إذ يقول: "... أناجي نفسي المستكينة في الآخر ردي على روحي، ردي علي بعضي إلى بعضي، وأبكي...فقط أبكي...أسرد بكائي كما تسرد هايدي ضحكتها العجيبة...وكما تسرد طالبة الشريعة ضحكتها وسط الثلج...وكما تسرد طالبة الأدب ضحكة هايدي والتي هي طالبة الشريعة...وأنا أضعف أمام ملامح هايدي...أضعف أمام ملهماتي الثلاثة...".[2]

ويقول أيضاً في موضع آخر تتماهى والدتي ببطلتي[3] ولا نجد في هذا التماهي، إلا برهاناً على ما قلناه، ولعل الذي يلفت انتباهنا صورة الأم، ذاكرة الثورة، للتحول بدورها إلى رمز للجزائر، الأم الطيبة التي قتل أبناؤها، ومورست على جسدها كل ألوان التعذيب، هي جزائر الثورة، وجزائر اليوم التي ترثي حال أبنائها. إذ "تواصل بكاءها الذي لا يتوقف منذ الاستعمار الفرنسي للجزائر، مازالت ترى الاستعمار الفرنسي في منامها أحياناً ما إن تفتح عينيها صباحاً حتى تبدأ تشتكي من ألم عضو من

---

[1] م س: بياض اليقين، ص 23.
[2] م ن، ص 95.
[3] م ن، ص 55.

أعضائها، وهي تقول بيقين قطعي: البارحة في منام الله ركلني جندي فرنسي هنا...".[1]

ولعل في هذا رمزاً للجزائر المعذبة، أثناء الاستعمار وبعد الاستعمار، والتي لازالت تخشى الاستعمار مرة ثانية، وسوف يكون لنا حديثاً عن الصورة الفنية المقدسة للمرأة فيما سيأتي.

[1] م س: بياض اليقين، ص 53.

الصـــورة بيـــن الثقافـــي وهيمنـــة الشعبـــوي:

لو أمعن الإنسان النظر، في نفسه برهة من الزمن، لتفطن لأهميته والمكانة التي منحها الخالق له، فهو الذي جعله في أحسن تقويم، وأخرجه في أحسن صورة للعالمين.

والجسد الإنساني هو خير شاهد على ما قلناه، في تناغمــه وتناســقه وتكاملــه وبالتالي جماله، فكان هو الصورة الطبيعية الجميلة للإنسان، التي تحدث الإغراء لــدى الآخر وتحكم السيطرة عليه، وتجعله عبداً مطاعاً في يد سيده الجسد الآخر.

على أنه أيضاً مسكناً ووعاء للروح، مستمداً أهميته من هذه الثنائية "التي تتبنــي على محددة، يكون الجسد بمقتضاها مجرد وعاء وصورة للروح أو النفس".[1]

وهذا أمر لا نقاش فيه، بيد أننا نتساءل عن إمكانية نقل هــذا الجــسد المــادي، الطبيعي، من الواقع إلى الذهني والمجرد من الصورة الطبيعية، إلى الصورة اللغويــة الذهنية. باعتبار أن اللغة قادرة على الوصف، يستلزم أنها قادرة على صنع الــصور، وتشخيص المشاهد.

فالصورة البلاغية، هي على قدر كبير من الأهمية، باعتبارها تــشخيص حــي لبعض المشاهد. التي تأخذ شكل "البورتريــه"، لدرجة أصبح فيها التصوير اللغوي، أم الرسم بالكلمات، يضاهي الصورة الفوتوغرافية، ويتفوق عليها فــي بعــض الأحيــان، وغايتهما مشتركة في ذلك، إذ هي إبراز صورة الجسد الأنثوي، في كل أبعاده لإحداث فعل الإبهار، الإثارة والغواية لإدهاش المتلقي، وصدم أفق توقعه. وهذه تقنيات أصبحت متداولة، في الرواية الراهنة، لما تحمله بما يسمى بتسريد أو توصيف المشهد الجنسي، في لحظته الميكانيكية.

وإثر هذا سنحاول تقريب مفهوم كل من الصورتين: البلاغة والإعلامية، لنعقــد بعد ذلك مقارنة بينهما، بغية التعرف على أي منهما تملك القوة الكافية لتحقيق الجاذبية، والإغراء، وبالتالي أيهما أخطر وأعنف ؟

بيد أنه لا يتأتى لنا ذلك، ما لم نتطرق إلى عملية الوصف، باعتبارها الرحم التي تولد الصور، والمقطوعات المشهدية، فالوصف هو أحد أركان العمل الإبداعي، بدخوله

[1] م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 43.

مع السرد في علاقة تناقضية من حيث أنه يوقف سيرورته ويعطله، إلا أنهـا علاقـة تكاملية أيضاً، وهو ما يقوم عليه العمل الإبداعي، الـذي ينطـوي علـى الأحـداث والحركات، ويقصد منهما السرد، كما أنه يشتمل على صور من الأشياء والشخصيات، وهي التي ما يطلق عليه في وقتنا هذا بالوصف.[1]

إذ ذاك، فالوصف هو لغة الحكي، كيف العكس وهو من مقوماتها الأساسية، التي تصور المشاهد، وتضفي على الرواية مسحة جمالية، على حد اعتقـاد عبـد المالـك مرتاض، والذي يقول: "فكان الوصف...مزود بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الـذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة".[2]

فهو إذاً إحضار صورة الغائب الحقيقي، في صورة حاضرة. من الحقيقي إلـى الذهني، الخيالي، مما يسمح للمتلقي بإطلاق العنان لخياله في محاولة الإلمام بالصورة، ورؤيتها كما يريد، لأنها صورة غير محددة.

على أننا نجد في الوصف وصفين: واحداً خالصاً لذاته، وآخر يختلط فيـه مـع السرد، ونعني بالوصف الخالص لذاته، هو الوصف الذي لا يتدخل فيـه الحكـي، أو السرد بينما مهمته الوحيدة، هي إضفاء لمسة من الجمال للشيء الموصوف، وقد يوظف فيأتي عرضاً في خضم سرد الأحداث، بمقدار ما يكون ضروري لتسليط الضياء، على بعض الأحوال أو المواقف أو المشاهد أو العواطف.[3]

فضلاً عن كونه وقفة للاستراحة، بالنسبة للروائي والمتلقي معـاً، حيـث يعيـد السارد ربط أحداثه وسلسلتها، أما القارئ فيريح ذهنه، من كثرة توارد الأحداث عليـه، كي لا يشعر بالملل، وهذا ما يعرف بالوقفة الوصـفية، وعليـه يبـدو كأنـه توقـف للاستجمام، وتجديد للنفس في العمل السردي خصوصاً.[4]

لنكون قد ألممنا ولو قليلاً بالوصف وعلاقته بالسرد، حيث يمكن لنا معرفة أنهما متلازمان، متكاملان في قيام العمل الإبداعي، وينقسم إلى نوعين: وصف موظف لذاته، يكون بمثابة اللوحة الفنية الساكنة، بمثابة الديكور، الذي تزوق به أحداث الرواية، أمـا

---

[1] أنظر م س: في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، ص 381.
[2] م ن، ص 376.
[3] أنظر م ن، ص 387.
[4] أنظر م ن، ص 379.

الثاني فهو وصف تدخل فيه نسبة كبيرة من السرد. من الوصف الساكن إلى آخر يعج بالحركة، حيث تتدخل فيه الأفعال بنسبة كبيرة.

يستلزم أن تتفرع عن هذين المفهومين للوصف، صور فنية منها الساكنة، ومنها الصور المشهدية الحية وسوف نحاول مقاربتها في الرواية الجزائرية.

الصورة البلاغية تقرب الغائب، في صورة حاضرة، وتعلن عن المادي في شكل ذهني، وبالتالي هي مزاج بين الواقعة الحقيقية الثابتة (المادي)، والمتخيل (المعنوي). إذ لا يمكننا أن نحكم عليها بأنها من بنات الخيال لمجرد أن صانعتها تسمى اللغة. والصورة هي منظور دينامي للواقع، لكن دون أن ننسى أن الواقع هو حقيقة ثابتة، لا يختلف حولها اثنان، أما الفن فهو يجمع بين ما هو واقعي وما هو خيالي، فبإمكانه أن يغرق في الخيالية والعجائبية، لتعلو "به الصورة إلى سدرة المنتهى، وقد ينعكس في التفاصيل اليومية فينحدر إلى أدنى اليقين من صور الحسي الظاهر والمدرك".[1]

فهي تكشف لنا الواقع، مسخرة في ذلك اللغة، والتي تعتمد على العقل والخيال، إلا أنها كثيراً ما تخرج عن الصورة العينية للواقع، لتصبح مشبعة برموز تنفتح على عدة قراءات، بحكم أنها خاضعة لرؤية الكاتب "فالفن واقعة سينمائية لا تنحصر في المحاكاة السلبية للواقع ولكنه حامل لدلالات في العمل الفني".[2]

إذا قلنا الواقع نقول المجتمع، وإذا ما صور الفن الواقع، فهو لا ينفصل عن البعد الاجتماعي، وهو الرسالة التي تتوسط بين المنتج والجماعة، التي تتلقى إنتاجه، فالصورة تشير إلى الواقع، وهو شيء مادي محسوس، يراه الناس كما هو، ويبقى ثابتاً. إلا أن الأثر الفني بوصفه تجربة فردية، يكون قابلاً للتنظير على أنه نسق الأنساق.[3]

ولا يتم هذا النقل والتصوير للواقع، إلا من خلال اللغة باعتبارها من بين أكثر وسائل التصوير رضوخاً لفرضية الإنشاء، سواء كان هذا من حيث أنها مجموعة من التراكيب النحوية والمنطقية، أو باعتبارها "أداة تعبيرية تمنح وظائفها المتعدية، من البلاغة المخصوصة للجنس الأدبي، الذي تنتج الصور في سياقه".[4]

---

[1] بيان شهرزاد: شرف الدين ماجد وليد، المركز الثقافي العربي، ط1 2001، ص 11.
[2] الدلالات المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2005 ص 133.
[3] أنظر م ن، ص 136.
[4] م س: بيان شهرزاد: شرف الدين ماجد وليد، ص 28.

اللغة سلطة خطابية تلعب الدور الكبير في إحضار النماذج الواقعية الحقيقية، إلى مخلوقات مستحدثة يقوم على بنائها الخيال، إذ تنقلها لنا من شكلها المادي المحسوس، إلى شكل خيالي ذهني أي معنوي، يدفع على إمعان الفكر والخيال، من أجل فهمها لتخرج من كونها مجرد محاكاة، إلى صورة تخضع لرؤية السارد والتي تنجم عنها قراءات عديدة.(1)

تقوم هذه الصورة الفنية طبعاً، بعملية محاكاة للواقع عن طريق اللغة، إذ يرى أحمد يوسف أن الكتابة "دالة على العبارة وهي على الصور الذهنية وهي على الأمور الخارجية ولكن دلالتها (أي دلالة الصور) على ما في الخارج دلالة طبيعية لا يختلف فيها الدال ولا المدلول".(2)

إلا أنها تخرج عن الواقعية الحقيقية في الكثير من الأحيان، إلى دلالات مفتوحة على قراءات متعددة، وهذا كله خاضع لعمل الذهن والخيال، فالقارئ "الذي يقع تحت سلطة سحر فن الكلمة، الغارق في عالم التصورات المتغير بصورة نزوانية، التي يثيرها النص الأدبي، يصبح شريكاً في إنشاء الصور الفنية".(3)

وإذا حاولنا الإسقاط على رواية يصحو الحرير فسنجد هذا جلياً، إذ يصبح الجسد محط تصوير من طرف السارد. فالعلاقة الجنسية بين والدي شريفة كما تبدأ في تصويرها، تبدأ مع بزوغ أول ضوء للفجر، وخاصة عند سماع صوت المهلهل، والذي تعتقده البطلة بأنه هو من يبث هذه النزعة في جسدي والديها، فمع إطلالة ضوء الفجر وتهليل المهلل للصلاة، تتلصص شريفة بطلة "يصحو الحرير" على أبويها اللذان يقاسمانها وإخوتها الغرفة ذاتها "أمي وأبي يفعلان كل فجر شيئاً ما ! كأنما يسابقان تهليلات المهلل الضرير مؤكد أن الأمر الذي يفعلانه لا علاقة له بالصلاة. كنت أفتح عيني فيهما فأسكت وأراقبهما حين ينتهيان من ذلك الشيء بانتهاء صوت المهلل".(4)

حتما هذا المقطع من الرواية يقوم بتصوير وسرد الجسد في كل حالاته، أثناء حركته وسكونه. في زمان ومكان محددين، مع بزوغ ضوء الفجر، داخل غرفة

(1) أنظر م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 90.
(2) م س: الدلالات المفتوحة: أحمد يوسف، ص 136.
(3) مدخل إلى علم الأدب: مجموعة من الكتاب الروس، تر: أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2005، ص 56.
(4) يصحو الحرير: أمين الزاوي، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2002، ص 55.

يتقاسمانها مع أبنائهم الثلاث. تبدأ عملية رصد لهذا الحدث، فتتجلى لنا حقيقته الواقعية وكأننا نراها بعين كميرا، وكأننا في إحدى القنوات الأجنبية ويمر علينا هذا المشهد.

كنا قد ألمحنا فيما قبل أن الصورة أثناء نقلها للواقع المادي المحسوس، فإن هذا الواقع يراه الناس كما هو، لأنه ثابت، وهذا التوصيف لعملية الاتصال الجسدي يدركها القاص والداني، إلا أنه وكما سبق وقلنا أن العمل الإبداعي ينم عن تجربة فردية، تحمل رؤية سردية محددة، وبذلك فهي محل القراءة والتأويل. خاصة إذا أخبرتنا "شريفة" الراوي وبطلة الرواية بأن هذه العلاقة الجنسية لا تتم إلا فجراً، هذا أولاً والفجر هو ميقات محدد للصلاة والعبادة والقيام، فما علاقة الفجر والصلاة والعبادة بالفعل الجنسي ؟ والأمر الثاني الذي يثير فينا التساؤل ويدفعنا إلى قراءة أخرى، لهذا المشهد هو العلاقة بين النزعة الجنسية ومهلل صلاة الفجر خصوصاً وأن البطلة تقول أن مهلل صلاة الفجر هو الذي زرع فيهما هذه النزعة وحرك عواطفهما، لماذا موعد صلاة الفجر ولماذا مهلل صلاة الفجر ؟ علماً أن الصلاة عبادة، فما العلاقة بين الجنس والعبادة ؟ إذ نجد أنفسنا أمام عرض حي لمشهد جنسي في أدق تفاصيله مربوطاً ربطاً بالدين والعبادة، ولربما هو الطرح ذاته الذي دفع بالبعض إلى ربط النزعة الإيروتيكية بالنزعة الدينية، اعتقاداً منهم أنه إذا لم تستوعب كل من المفهومين متصلين ببعضهما ببعض، فلن نتمكن من فهم كل واحدة على حدة، إلا أنه من غير المعقول أن تحيل كل نزعة إيروتيكية إلى النزعة الدينية. (1)

إنما هناك خيط رفيع بينهما، ويتراءى لنا أن هذا الطرح متعلق بـإيروس إله الجمال والحب والرغبة ابن الإلهة أفرويدت إلهة الحب والجمال. والذي أصبح رمزاً للجنس والرغبة الجامحة، ولا ريب أن مصطلح الإيروتيكية مشتق من اسم "إيروس". هذا فيما يخص ديننا الحنيف وهذا هو الذي يقصد إليه الروائي، بإمكاننا القول أن الله سبحانه وتعالى لم يحرم هذه العلاقة المثمرة، بل أن اللذة الموجودة في الجنس، هي منبهة على اللذة الخالدة الموجودة في الجنان، هذا لو دامت.(2)

---

(1) أنظر الكتابة والتجربة الصوفية: منصف عبد الحق، ص 363-364، مرجع مذكور.

(2) أنظر: الجنس كهندسة اجتماعية: فاطمة المرنيسي، ص 14.

لذا يجتهد الإنسان في طاعة الله بغية الوصول إليها يوم القيامة، وكأنه يريد أن يقول لنا أن هذه العلاقة هي عبادة، وإلا فكيف يربطها بمهلل صلاة الفجر والصلاة عبادة ؟

العلاقة الزوجية مغلفة بشيء من القدسية تدخل في ميدان العبادة والحفاظ على النسل عبادة، ولعل الجنس هنا يرمز للخصب والنماء في ضوء العبادة، لكن إذا علمنا بأن صوت المهلل في مناداته للصلاة، يردد بأن "الصلاة خير من النوم"،، في هذه الأثناء يدعو الناس لترك النوم والنهوض بالعبادة، لأن العبادة خير من النوم ومن الراحة.! لا يقف الأمر عند هذا الحد، فالنوم كذلك يدل على المعاشرة الزوجية، ليخرج النوم إلى قراءة ثانية هي العلاقة الجنسية، أي اللذة الدائمة خير من اللذة العابرة، والمهلل يدعو الناس للامتثال في الانقطاع عن الاتصال المادي الدنيوي، إلى الاتصال الروحي بالخالق الأخروي.

فكيف للمهلل إذاً أن يوقظ هذه الأشياء داخلهما، وهو ينبه على الانقطاع والإتيان للعبادة وطاعة الله ؟ ويبقى السؤال مطروحاً، وسوف تواجهنا في الرواية طروحات من هذا القبيل.

كان هذا ما أحدثته هذه الصورة الفنية، وما أثارته من احتمالات بالخروج من العلاقة الطبيعية الثابتة والمدركة، إلى تجربة فنية تحتمل التنظير والتأويل داخل المحكي.

على عكس الصورة الفوتوغرافية تماماً، فالصورة الفوتوغرافية لا تقوم على الفعل الذهني وإنما هي فعل عيني، حيث تماثل الأشياء الواقعية مماثلة تصل إلى حد المحاورة والمطابقة، فالصورة الفوتوغرافية لشخص معين، وليكن "محمد" حسب زعم أحمد يوسف فإنها تماثله إلى حد المطابقة، بينما "لا يماثل اسم /محمد/ اللغوي هذا الشخص إذا قسنا ذلك على صورته".(1)

كما أن الصورة الفوتوغرافية تتميز بمبدأ التسجيل، أكثر من مبدأ التحويل، "فالصورة مهما كانت تحمل أبعاد إيحائية ورمزية وتاريخية وثقافية إلا أن بعدها التقديري يوحي

(1) م س: الدلالات المفتوحة: أحمد يوسف، ص 143.

بأنه حامل لخطاب الحقيقــة".[1] على عكس الصورة الفنية اللغوية، إضافة إلـــى ذلـــك فالصورة اللغوية تحمل، في طياتها إمكانية التأويل، لأنه نص مكتوب يحتاج إلى ذلـــك. إلا أن الصورة الفوتوغرافية تأتي خلوا من التأويل لأنها ذات قدرات خاصة تسمح لهـــا "بالاستقلال عن الكلمة وعدم الحاجة إليها، ولقد حدث هذا في زمن السينما الصامتة مع (تشارلـــي شابلـــن)...".[2]

فإذا ما عرض علينا هذا المشهد الجنسي في مسلسل أو في فـــيلم معـــين، فلـــن نتوصل إلى مثل هذه الاحتمالات، ولن نتفطن لصوت مهلل الفجر، إلا إذا توفر المشاهد على درجة كبيرة من الوعي. يمكن أن نحذف هذه المشاهد دون أن تتأثر أحداث الفيلم، بينما من المستحيل أن نقوم بحذف هذه المشاهد في رواية يصحو الحرير، لأن الـــسرد والوصف والشخوص والمكان والزمان متعلقة بهذه المشاهد الجنسية الـــصريحة. فـــإذا غاب الجسد غابت الرواية. كما أن الصورة الفوتوغرافية هي صورة آنية تأتي محـــل البوارق، سرعان ما تختفي وتزول، لأنها تقوم على سلطة العين. وهي معرضة لخطر النسخ من طرف صورة فوتوغرافية أخرى.[3] بينما الصورة اللغويـــة المقحمـــة فـــي الرواية، هي على عكس ذلك، هي صورة دائمة تخزنها الذاكرة، لأنها من صنع اللغـــة ويتحكم في تجسيدها الخيال، والخيال يعمد إلى تضخيم الأمور، إذ هناك من يتوسع في تخيله لهذه الصورة إلى أن تصبح كما يريد.

عادة ما يحيلنا مصطلح "الصـــورة" على حقل الشعر، باعتبار أنهـــا مـــن بـــين مقوماته الأساسية، وكأنها خلقت له وحده، إلا أن الراهن يكسر هـــذه النظـــرة لتغـــدو الصورة حرة تنفتح على العديد من الحقول الأدبية والفنية، بحيث "لم يعد غريباً الوقوف على تمييزات للصورة تعتبر تخصصات بذاتها من مثل "الصورة الروائية" والـــصورة السينمائية، والصورة الإعلامية".[4]

إنما المهم في ذلك كله هو الصورة الفنية الروائية وكيفية تبليغهـــا للموضـــوع، والسلطة التي تفرضها على القارئ، وخاصة إذا كان الأمر يتعلق بقـــضية محظـــورة،

---

[1] م س: الدلالات المفتوحة: أحمد يوسف، ص 145.
[2] م س: الثقافة التلفزيونية: عبد الله الغزامي، ص 65.
[3] أنظر م ن، ص 47.
[4] م س: بيان شهرزاد: شرف الدين ماجدولين، ص 15.

مكثت لزمن غير قصير مكبوتة في لا وعي الفرد، الذي يخشى إخراجها خوفاً من الرقيب (المجتمع المدني).

إذ عمد الكثير من الروائيين إلى منح فسحة من الحرية لأنفسهم وللمتلقي، في ممارسته للمحظور ولو على مستوى الخيال داخل المسرود، كيف لا ونحن نشاهد حضارة الصورة تخرق هذا المحظور، وتقتحم أماكنه وتعمم خصوصياته وتشارك الأزواج مخادعهم والعشاق أماكن لذتهم، بل دخلت إلى أماكن قضاء الحاجة، وغرف الملابس وسواها.[1]

كيف يكون الأمر إذاً مع صورة الجسد الأنثوي العاري المستعد للتواصل الجسدي ؟ خاصة إذا كانت الصورة المتفاعلة في الرواية تتفتح على عدد غير محدود من القراءات والدلالات والتأويلات، باعتبارها شكلاً بلاغياً رمزياً في المحكي.

يزعم أحدهم أن الصورة في الرواية تختزن، وعياً بالعالم، الذي تشخصه، أو تتخيله. وهذا مما لا شك فيه، فالصورة هي محاكاة للواقع، وهي كذلك نتيجة تجربة فردية تتفتح على التأويل والقراءة، "باعتبار الصورة شكلاً بلاغياً ورمزياً داخل البناء السردي الذي يردم فهم العالم...فتصبح...طريقة في الكلام وأداة للفهم والتواصل".[2]

على أن الذي يهمنا، هو إبراز صورة الجسد الأنثوي في الرواية الجزائرية، في مشهده الحي، باعتباره المادة الخام التي يغرف منها الروائيين.

وبهذا سيدخل الجسد في علاقة تفاعلية مع الصورة، باعتبار أن هذه الأخيرة هي التي تبرزه وتوضحه وترسمه في شتى حالاته، في عريه وفي شبقيته وفي تفاعله مع المكان ومع الزمان ومع الآخر.

تفاعل الجسد مع الصورة:

يظهر لنا جلياً أن جسد المرأة أصبح في الآونة الأخيرة مظهراً من مظاهر الثقافة، ونسقاً من أنساقها، سواء كانت نخبوية يساهم في إنتاجها المثقف أو شعبوية يصنعها الإعلام، ليوصلها إلى كافة شرائح المجتمع وبالتالي الشعب، وهي في هذا كله إنما وليدة الصورة، وخاضعة لسلطة متجذرة في التاريخ هي سلطة التصوير. بغية

---

[1] م س: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 21.

[2] نقلاً عن: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل: شعيب جلفي، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص 160.

إحداث الإبهار والدهشة والصدمة للمتلقي، وشد انتباهه وجذبه إلى شباك التذاكر كما سبق لنا الذكر.

ولعل هذا خاضع لمقصدية السارد، ولذاتية المتلقي اتجاه صورة الجسد الأنثوي، سواء كانت هذه الأخيرة ذهنية تقوم على إنجازها ونسج خيوطها اللغة. أو مرئية تجتهد عين الكاميرا في التقاطها، ويعمل المخرج جاهداً على ترتيبها وتنسيقها ليبثها على المتلقي الذي يؤخذ بها مذهولاً منجذباً أكثر فأكثر، وهنا يكمن عنف وإرهاب الصورة، فهي على الرغم مما هي عليه من أهمية، وعلى الرغم ما تبعته في العين من بهجة، إلا أنها تبث الخوف كذلك. فهي مصدر خوف وبالتالي هي خاضعة لثنائية "الجميل/المخيف". ولهذا السبب بالتحديد لقيت الصورة والتصوير بشكل عام، وخاصة ما تمثل في الرسم والنحت الوثني، من إقصاء وتحريم، فهذه الأحكام الصادرة في حقها لم تكن اعتباطية، أو جزافية. إنما هي نتيجة قراءة وتمعن شديدين، وذلك لما تبثه الصورة في المتلقي من إغواء وإغراء وبالتالي عنف وخوف. خاصة ما كان منها من أمر الجسد الإنساني، في كل أبعاده باعتباره جميل وكل ما هو جميل هو مغر للعين ومستعبد لها.

حيث يرى فريد الزاهي أن مهمة التصوير، هي مهمة مرتبطة بالذات الإلهية، وبالتالي فهي مرتبطة بالخلق، وباعتبار الإنسان عاجزاً عن القيام بهذه المهمة، فهو غير جدير بالتصوير.

لهذا كان لزاماً "التصدي للتصوير والرمزية الاشتراكية المرتكزة على التصوير".[1] وهذا على ما تمتلكه الصورة، من جاذبية وتأثير كبيرين على العين، أو لم يقولوا أن العين تزني ؟ "وبحلول الجاذبية محل الرمزية وتأخذ الصورة مكان ما تصوره وترمز إليه وتغدو بذلك بدلا للمرموز".[2]

[1] م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 118.
[2] م ن، ص 116.

حيث لا تقف الصورة عند إحضار الغائب وتعيينه فقط، بل تدل عليه في ذاتـــه، وذلك "بتعددية دلالاتها وانغراسها في المتخيل الرمزي والاجتماعي للكائن، إنهـــا قـــد تكون علامة ودليلاً غير أنها علامة ودليل يحملان مظهر دلالتهما في مظهرهما".[1]

لذا جاءت الديانة الوثنية تعج بصور التماثيل المشخصة للجسد المحـــضرة لـــه، وباعتبار أن الصورة ترتبط بشكل أو بآخر بالجسد، وهي تدخله في علاقة مع المقدس، ويكمن هذا في المعاداة التي لقتها هذه الأخيرة، من طرف الديانات، وعلى رأسها الديانة الإسلامية. والكيفية التي تعاملت بها الديانة اليهودية، مـــع الـــصورة والتـــصوير فـــي الرفض بالتعبد بها واتخاذها وسيطاً بينها وبين الله، لذا "فإن النصوص العبرانية (مـــن التوراة ومزامير) ما فتئت تعبر عن معاداة التصوير وتحريمه. اللعنة على من يـــضع الصور المنحوتة"، "إنهم لضالون أولئك الذين يتعبدون بالصور".....[2]
فالصورة على قدر جمالها وجاذبيتها، فهي عنصر مثير للرعب وللجدل معاً، وباعـــث على التمتع والخوف معاً، فهي لا تهدي الراحة إلا لتجني الاضطراب، ولهـــذا نجـــدها مرتبطة كثيراً بالمرأة والجسد الأنثوي، باعتبارهما مشتركين في نفس الخواص..

الجسد الأنثوي جميل يبعث على جذب المتلقي، وإغوائه واللعب بعواطفه إلا أنه كذلك عنصر خطير على الرجل، باعتباره يمارس عليه سلطة الاســتحواذ، وبالتـــالي الاستلاب الذي يفضي إلى فقدان الذكورة عند الرجل، ودخوله في دوامـــة الإخـــصاء، ولهذا التقت الصورة مع المرأة والجسد باعتبارهما عنصرين للمتعة والخطر أيضاً.[3]

وبهذا نكون أمام كتابة وثنية تخلق وشائج مع الديانـــة الوثنيـــة القديمـــة، إلا أن الأولى تختلف عن الثانية، إذ أنها تقوم على الكلمة والبلاغة، ويرى فريد الزاهي أنـــه بإمكاننا الحديث عن "وثنية جديدة مجالها وأداتها التصوير".[4]

باتت الرواية المعاصرة تمرر الصورة في كل أبعادها، مركـــزة علـــى جـــسد المرأة، وكنا قد ألمحنا إلى مدى خطورة الصورة على الرغم من المتعة التي تمنحهـــا، إذا كان هذا عن الصورة المرئية التي تأسر العين، فإننا سوف نجد الأمر أكثر خطورة

---

[1] م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 116.
[2] م ن، ص 117.
[3] م ن، ص 117.
[4] م ن، ص 118.

في الصورة البلاغية المبنية باللغة، وهذا لأن "الصورة والتصوير قد تبلورا في الهوامش والمتفتحات التي تركها الإسلام وارتبطا بتطوير الصورة الشعرية والبلاغة والذهنية بسرعة تفوق إمكانات تطوير الصورة البصرية".(1)

وما الصورة في ذلك إلا خاضعة لمقصدية الروائي، حيث يتحول الجسد الموصوف من جسد من أجل الذات إلى جسد من أجل الآخر، ولذا "فإن الواصف للجسد يحوله إلى جسد من أجله هو ويفرض عليه سلطة نظرته ورغباته".(2)

إذ يبدو كأن السارد يقوم بسرد وتصوير الجسد لغاية في نفسه، وهذه "شريفة" بطلة رواية "يصحو الحرير" تقوم بعملية جرد دقيقة لجسدها، في كل تفاصيله حيث تقول: "نظرت إلى طولي في المرآة وقد ازداد طولي طولاً وقد خرج صدري من صدري بعنف جامح،...إنه جسدي إنه هنا، إن الفتنة التي كانت نائمة ها هي تستيقظ...يزداد جسدي طولاً ويخرج نهداي وينزل سالفي إلى أسفل الظهر...".(3)

إنها لا شك أعراض البلوغ، وشريفة تتلقى هذا بفرح وزهو، لكونها أصبحت أنثى تقترب من النضوج، مؤكدة على جسدها وحضوره ودرجة فتنته التي أصبحت تظهر عليه، إنها لا شك دلائل الأنوثة الأولى.

هنا تكمن مقصدية الروائي في تحويل جسد شريفة، إلى جسد من أجله هو في بداية الأمر، وليوجه هذا الجسد المتوقد بفوران الرغبة إلى المتلقي، الذي لا شك سوف يغريه ويجذبه ويتخزن في ذاكرته، ليصبح نموذجاً للأنوثة مرة أخرى. كما أن ذلك فيه متعة لصاحبته (شريفة) ، التي تجد فيه إبراز لشخصيتها وامتلاكها لهويتها، عن طريق رأسمالها الذي تعتز به (جسدها) ، مركزة على فتنته، فهي لم تصف جسدها إلا بنية الفتنة. وعليه يمكن أن نقول: "إن الجسد الجميل يستعبد الواصف ومن خلاله بأسر الآخر".(4)

وهو ما ذهب إليه ميرلوبونتي كذلك في اعتبار أن "الإنسان لا يرى عادة جسده لنفسه وحين يقوم بذلك فتارة عن خوف وأخرى بنية الفتنة فهو يظن أن نظرة الآخر

(1) م س: الجسد والصور والمقدس في الإسلام، ص 119.
(2) م ن، ص 88.
(3) م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 74.
(4) م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 90.

الغريب التي تسرح على جسمه تسلبه منه أو بالعكس يكون استعراضه لجسده سيمنح له الآخر من دون سلاح وآنذاك يغدو الآخر عبداً، فالحشمة والتعري يأخذان مكانهما في جدل الأنا والآخر أي في مكانة العبد".[1]

لا تقتصر عملية التصوير الروائي للجسد في سكونه فقط، بل يتعدى صفة وجوده الساكنة، وبالتالي من كونه مجرد موضوع يمنح نفسه للآخر لكي يتمتع بجماله، إلى جسد متحرك يقوم بالأفعال، ويعبر عن الأحاسيس، والمشاعر والأحلام الخاصة به.

ولعل هذا هو الأمر الخطير في الصورة الروائية، والذي أصبح جارياً في الرواية الحديثة، هو التقاط صورة الجسد حتى أثناء قيامه بمهامه الجسدية (الجنسية)، مضيفاً على المشهد نوعاً من الديناميكية والحيوية، وهذا ما نجده في الكتابات الإيروسية.

إذ يصف "واسيني الأعرج" مشهداً جنسياً في حالته الشبقية، وكأنه مشهد من مشاهد أحد الأفلام المصرية، أو الغربية حيث يقول: "جلست على ركبتي وفتحت كيس الخيش عن آخره، انحنيت تساعدينني، كدت أنهرك ولكن رائحة شعرك بكمتني، كنت تضحكين وكنت أساعدك من حين لآخر، يقشعر بدني عندما تتلامس يدانا وهي تسحب التبن الدافئ، أشعر بالطيور الملونة تملأ أعماقي، وأتحول لحظتها إلى طفل رضيع، ما تبقى من وعي وتفيض الفجوات الفارغة بداخلي بالأشياء الساخنة، دارت في عيني عوالم زرقاء وحمراء وصفراء...لمستك بان لي لحم الجازية الغصن، وسيف دياب الزغبي يثقبه بقوة فتنفجر براكين الدم ..."[2]

لا يقوم الحاكي بعملية وصفية تصويرية فقط، إنما يهيئ في ذلك للحظة الجنسية، ثم ينبؤنا بشعور الراوي الشخصية البطلة "صالح الزوفري". فالوصف إذاً يخرج ما في بطن وما في أغوار الشخصية، ثم يفصل لنا لحظة اللقاء الحميمي التي يسترسل في وصفها. وبهذا فهو يمنح للقارئ فرصة ممارسة الجنس، ولو في الخيال عبر الاستهام، وفي ذلك صدم لأفق توقع القارئ، بغية الإغواء والجذب. مثلها مثل

(1) م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 90.
(2) م س: نوار اللوز: واسيني الأعرج، ص 36.

إدراج أي مشهد جنسي في أحد الأفلام الغربية بغية التأثير أكثر فأكثر، وكسر رتابة الأحداث وتسلسلها.

وبهذا نكون أمام صورة الجسد التي توظف في الرواية كومضة إشهارية، في بعض الأحيان، وكمشهد عارض من مشاهد السينما، "غير أنه في هذه اللعبة التأملية يتحول إلى مشهد للمتعة والتأمل الجمالي".[1]

وهذا يسمح للقارئ بممارسة الجنس والتمتع به ولو على مستوى الخيال فقط، فالنموذج الجمالي ومعايير تعيينه تكون دائماً، تعبيراً عن وضعية الليبيدو في مجتمع ما من ثمة فإن ترابط المتعة والشهوة بالنموذج الجمالي واضحة إنها تؤسس اللحظة الجنسية المرتقبة ولو على مستوى المتخيل".[2]

وهذا لأن الجسد الجميل يشكل مرآة غيرية وقناة تمر من خلالها الرغبات والشهوات.[3]

ليتشخص لنا مشهد آخر مشحون بالألفاظ الشبقية في مشهد يكاد يكون كفعل أيقوني تقوم به الصورة باعتباره يتشخص أمامنا وكأننا نراه بأم أعيننا ... والمتمثلة في تصوير المشهد الجنسي بين الرجل والمرأة في رواية الطموح لمحمد عرعار.[4]

ليتحرر الجسد من إرغامات النفعي إلى المتعي، ولا نكاد تعلم هذا إلا إذا تقصينا أجزاء الجسد عضواً عضواً، تمكن لنا من معرفة ما إن كان الجسد يولد لنا نصاً في دائرة الوظيفة النفعية، أم إذا كان خارج هذه الدائرة.

ولا يتم لنا ذلك، إلا إذا قرأنا العضو الواحد من الجسد، وتعلقه بالوظيفة النفعية (العملية) والوظيفة المتعية (الثقافي)، أي محاولة تحديد نصيب كل عضو من الأعضاء من الثقافي والعملي / الطبيعي.[5]

لا يمكننا التعرف فيما إذا كان السارد، يسرد رغبته الجنسية أما لا، هذا لأنه لا يمكن التعرف على كتابة الرغبة إلا من خلال أعضاء الجسد الأنثوي، بقراءة كل عضو

---

[1] م س، الصورة والجسد والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 87.
[2] م ن، ص 89.
[3] م ن، ص 89.
[4] أنظر رواية الطموح: عرعار محمد العالي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1978، ص 364.
[5] م س: مقال: الجسد، اللغة وسلطة الأشكال، سعيد بنكراد، ص 04.

على حدة، وإذا تقصينا أعضاء هذا الجسد، من خلال هذا المقطع أو المشهد، فسوف نجد فعل الدفع الذي يخرج من وظيفته النفعية العملية، إلى وظيفة تؤسس لفعل الرغبة، وخاصة إذا كان الفعل يقتضي مفعولاً به هي المرأة، والتي ناب عنها ضمير الغائب (ها)، "سقطت على قفاها" وهي وضعية توحي بالاستعداد للفعل الجنسي، ليزداد الأمر وضوحاً مع هذا الوصف التفصيلي، والجرد الدقيق لهذا المشهد، إذ يرتفع فستانها عن وسطها، ولنا أن نتخيل الوضعية، والتي تكون الخطوة الأولى في فعل الرغبة، حيث لا تكمن اللذة إلا في إماطة الحجاب عن المواطن الخفية في جسد المرأة، فاللذة تتأسس على هذه الثنائية (الحجب ≠ التعرية)، (المنع ≠ المنح)، (اللذة ≠ الألم)، ليزيدنا السارد تفصيلاً، إذ يقول أن مكان محمد وقع ملتهباً، وهو يعني مكان المتعة الجنسية من جسد "محمد"، مضيفاً عليه صفة الالتهاب، والتي تخرج من وظيفتها الطبيعية إلى وظيفة أخرى ضمن أنساق ثقافية لا تفهم إلا خلالها، وهي بمثابة الفعل التأسيسي للفعل الجنسي، ليفصل لنا الوضع، إذ يقول أن هذا الالتهاب كان نتيجة تلك الشهوة التي تمتلكه، وسرت في دمه سرى الدم ليمتد جسد محمد خارج جسده إلى ما دونه، داخل فضاء معين هو فضاء الفراش "دفعها محمد إلى الفراش" وإلى جسد آخر باعتباره مكاناً آخر، وهو جسد المرأة والتي شرع في التهامها على حد تعبير الحاكي، إذ يتعلق الأمر في هذه المرحلة الثانية "بامتدادات الجسد خارج نفسه، وتشكل أبعاده العملية والثقافية ضمن بنية الفضاء باعتباره نصاً ثقافياً يعمل على تحديد التشكيل الثقافي للجسد".[1]

ليصبح جسد المرأة وعاء يستوعب أفعال الرجل، ففعل الالتهام يخرج من وظيفته النفعية التي تقتضي التهام الطعام بشغف ونهم، إلى فعل إيروسي له نفس الخاصية هو الشغف والفهم أثناء الانهماك بالفعل.

لتبدأ مرحلة أخرى هي مرحلة التحول، من لحظة السكون المهيمنة على محمد إلى الحركة التي تفرض سيرورة من الأفعال، وبالتالي الدلالات مع الفعل مرر وجهه على وجهها وعلى صدرها، ويمرر يده على ظهرها وعلى بطنها وعلى فخذيها، وعلى

[1] م س: مقال: الجسد واللغة وسلطة الأشكال: سعيد بنكراد، ص 04.

كل جزء من جسمها، إذا هو في حالة انهماك بالفعل، وهي أفعال مؤسسة ومشحونة بالرغبة، وحبلى بالإثارة الجنسية، لنعود مرة أخرى للقول بأنه يمكننا معرفة، إن كان الراوي يتكلم عن الرغبة أم لا، انطلاقاً من أعضاء الجسد.[1] لتتجلى لنا أعضاء جسد المرأة الباعثة على الرغبة. في حركة تبدأ من الأعلى إلى الأسفل، من الوجه باعتباره حاملاً لصورة الشخص، ومستقر الجمال، والذي يثير لأول مرة. من الظاهر المكشوف إلى الباطن المحجوب، من الملفت الانتباه إلى الذي يمنح اللذة. لتتم بذلك عملية الإماطة شيئاً فشيئاً، خطوة بخطوة، في رحلة بين التجلي والخفاء، إلى أن يتعرى الجسم برمته، وهناك يكمن مكان اللذة وتحققها، وهو نفسه الذي قال عنه بارت بخصوص النص، حيث تبدأ الإماطة من المعنى الظاهر الكلي، إلى الدلالات الجزئية المختفية، تحت أستار اللغة ولا يتم حدوث اللذة إلا عندما يكتشف القارئ المعنى الكلي والحقيقي، فتحدث عملية الإشباع الثقافي للقارئ، وهو نفسه الذي يحدث مع جسد المرأة والإشباع الجنسي.[2]

إلا أن هناك من يقول بأنهم لا يكتبون عن الرغبة، لأنها حالة لا تدرك بل هي طاقة ذاتية يعيشها الفرد كسر مطلق، إنما هم يكشفون عن تجليات الرغبة، والتي لا تتحقق إلا إذا تحدثوا عن أدوات تحققها، إذ "يكتب الأمر عن العيون الشبقة وعن الخصر الضامر والصدر المكتنز وتناثر الشعر، فهذه العناصر حسبه لا تشكل الرغبة إنما تشكل الوجود الرمزي للرغبة إلا أنه مع هذا يقول عن كل عضو من الجسد أنه رغبة.[3]

فهذه الأجزاء من الجسد، محكومة بالاستعمالات: (الاستعمالات العملية والنفعية، الغريزية والاستعمالات الثقافية الأسطورية، فالجسد هو بؤرة، يتجلى من خلاله النفعي والغريزي والثقافي، ولا نقرأ حركة الجسد وإيماءاته وما ينجم عنه، إنما نقرأ النصوص المتولدة عن هذه الحركات، فالإماءة الواحدة يمكن أن تجرنا إلى العديد من الدلالات، وبالتالي الانفتاح على قراءات مختلفة وتأويلات عدة، ضمن أنساق معينة.

---

(1) أنظر م س: الرواية: الطموح: عرعار محمد العالي، ص 439.
(2) أنظر م س: لذة النص، رولان بارت، ص 33.
(3) م س: الجسد، اللغة وسلطة الأشكال: سعيد بنكراد، ص 04-05.

ليتمثل لنا المشهد الذي أوردناه من رواية الطموح، وكأنه حدث سينمائي نكاد نراه بأم أعيننا، لأنه مشهد متعلق بالجسد، بالمادة ويمكننا أن نشخص المادة بلاغياً عن طريق الفعل اللغوي داخل المحكي، كما يمكننا أن نلتقطها بعين الكاميرا فتكون درجة التفاوت بينهما نسبية، ليصبح بمثابة الأيقونة إذ هي نوع من العلامات التي تقوم على أساس المشابهة[1] ونحن نجد في هذا المشهد الذي يضم بين طياته علاقة جنسية موصوفة بالتدقيق، تشابه بين الذي يحدث في مخادع اللذة على وجه الواقع لتغدو هذه الصورة اللغوية شبيهة بالصورة الفوتوغرافية، إذ دخلنا عصراً جديداً هو الكتابة الوثنية، والتي لا تزال تتصل بديانة الوثنية، التي تقوم على عبادة الأجساد المنحوتة من الحجارة.[2]

"يرى بول ريكور" أن الاستعارة هي نوع من العلامات، التي تكتسب صفة الأيقونة والتي "تمثل الطبيعة التمثيلية التي ليست بالضرورة أن تكون قائمة على الاستبدال والمماثلة وإنما على التوتر ومبدأ فائض المعنى".[3]

هذا لأن المشهد مادي، حسي يمكن لأي كان إدراكه ولا يختلف فيه الدال ولا المدلول، لأنه مظهر طبيعي قائم على مبدأ المماثلة والمشابهة، ليتحول في أغلب الأحيان إلى مبدأ التسجيل، فالصورة هي النموذج الأعلى للعلامات الأيقونية.[4]

ويذهب آخر إلى أن الصورة تخضع لنفس التصنيف، الذي خضع له اللسان، "باعتباره إفرازاً لسلوكات اجتماعية، فهي الأخرى محكومة بهذا النموذج، والذي يتركب من أنساق سيميائية، تحكمها هي الأخرى أسقية اجتماعية وإيديولوجية".[5]

إنما غرضنا في هذا هو تبيان القوة، التي تحتوي عليها الصورة الفنية داخل المحكي لأنها تقوم مقام الصورة الفوتوغرافية لكونهما مشتركتين في النقل المادي الظاهر، مركزين في ذلك على مبدأ المشابهة واحدة تتم عن طريق اللغة وطرائقها المتنوعة في التصوير، من أفعال وكذلك أسماء واستعارات وكنايات وإيحاءات رمزية،

---

(1) م س: الدلالات المفتوحة: احمد يوسف، ص 88-89.
(2) أنظر م س: الصورة والجسد والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 118.
(3) م س نقلاً عن: الدلالات المفتوحة: أحمد يوسف، ص 93.
(4) أنظر م س: الدلالات المفتوحة: أحمد يوسف، ص 96.
(5) م ن، ص 147.

والأخرى تتم بواسطة عين الكاميرا واحدة تركب الصورة في الذهن، والأخرى تلتقطها العين لتستقر فيها. فالأولى ذهنية والثانية عينيــة (مرئية).

على أن هناك من يعتقد أن الصورة الفوتوغرافية، أشــد خطــورة منهــا عــن الصورة البلاغية، لأنها تقوم مقام الفاضح، إذ تلجأ إلى فعل التعرية والكشف، وتمارس عنفاً حاداً على المشاهد، باعتبارها تبهره وتقدم له أشياء جديدة، على ذاكرتــه لتتــسع دائرة الشعبوي وتتقزم دائرة النخبوي.[1]

إلا أننا لا نرى ذلك، بحيث لو كانت الصورة المرئية، أشد خطورة من اللغويــة البلاغية، لما وجد هناك ما يسمى بالصورة الناسخة والمنسوخة، إذ تعمد الصورة إلــى تحطيم نفسها لتحل مكانها صورة أخرى، وهذا الذي نشاهده علــى شاشــة التلفزيــون مراراً وتكراراً ما إن ينتهــي مسلسل مدبلج إلا ويأتي آخر بعده، لتنمحي ذاكرتنا مــن أحداثه ومشاهده وهكذا دواليك حتى يتم نسيانه تماماً.

يؤكد عبد الله الغزامي الرأي الذي ذهبنا إليه، إذ يقول: "...وفــي مقابــل هــذه الفردية والتلقائية فإن الصورة لا تستقر على حال وبما أنها لا تستقر على حــال ربمــا أنها شريعة ومتجددة فإنها قد صارت عاجزة عن الثبات".[2]

لكن الصورة الشعرية والفنية المرسومة للمرأة، منذ أقدم القدم لا تزال متداولــة ليومنا هذا، إنما يدل هذا الطرح على ذلك الثبات والترسخ الــذي تتميــز بــه الكلمــة المكتوبة، فالصورة الإعلامية صورة آنية، سرعان ما تندثر من الذاكرة، وليس لها نفس السلطة التي تمارسها اللغة أو الصورة البلاغية والفنية على المرسل إليه، فهي تتميــز بسيرورة في شكل ديمومة لا تندثر.

ويضيف بأن الصورة الفوتوغرافية هي "على عكس ما كانــت عليــه الثقافــات التقليدية المعتمدة على الكلمة المكتوبة، حيث تثبت الفكرة ربما لقرون وليس لــسنوات فحسب".[3]

---

[1] أنظر م س: الثقافة التلفزيونية: عبد الله الغذامي، ص 51.

[2] م ن، ص 46.

[3] م ن، ص 46.

فأول ما فقدناه مع ثقافة الصورة الفوتوغرافية هو الثبات، وهو الخصصية التي أودت بها إلى النسخ، والنسيان، والإلغاء، "ولقد شهدنا حالات من ذلك، أولا من نسيان الصور والأحداث بسبب تراكم بعضها على بعض ثم بظهور ما ينقض الصورة السابقة".(1)

إذا كان الأمر كذلك، فإنه سوف يكون علينا القول، بأن الصورة الفنية التي تصنعها اللغة، وتبدعها البلاغة، والتي تستعين بها السرود الحالية، هي أشد خطورة من الصورة الفوتوغرافية، فأن يوصف ويسرد لنا الجسد في لحظات استرخائه، وصحوه ونومه، ولحظة تواصله، وانفصاله عن الآخر، في وضعية جنسية شبقة، ليس نفسه الذي يتم لنا مشاهدته، حتى أنه بات متاحاً لنا أن نحذف هذا المشهد من الفيلم، ونتابعه بشكل عاد إذا أصبنا بنوع من التقزز، لكنه من المستحيل أن نحذف مقطعاً روائياً، دون أن يختل النص السردي برمته لأن الكتابة عن الجسد هي كتابة الجسد بصورة عامة، فالجسد هو الوعاء الذي يحوي الأفعال ويقوم بها، وهو المحرك الديناميي للنص السردي، وهو الذي تنبثق عنه لغة الحكي.

لذا يحق لنا القول، بأن الرواية الإباحية هي أشد خطورة من الفيلم الجنسي، لأن الأولى ذهنية مستمرة عبر الزمن، والأخرى آنية سرعان ما تندثر. وهذا الذي طمحنا إلى إبرازه وقت ما طرقنا هذا العنصر بالذات.

وبالتالي فالرواية الإباحية، هي أشد خطورة على المسرود له، من الفيلم الجنسي وهي أشد إثارة، ولعل السؤال الذي يصادفنا في هذا المقام، هو لماذا عندما يعبر كتابنا وأدباؤنا عن الجنس، لا يعبرون عنه إلا باللفظ المبتذل والتصوير اللغوي النابي ؟

لتكون الغاية من الرواية الإباحية في المقام الأول استقطاب القارئ، واجتذابه وبالتالي المساهمة في إفساده، إذ هي نصوص ليلية كتبت ليلاً ولا يجب أن تقرأ، إلا ليلاً كتبت في الخفاء، وتقرأ في الخفاء. وحتى نحن عندما جئنا لقراءة "يصحو الحرير" بغية تحليلها، قمنا بقراءتها خفية، وكأننا نقوم بفعل شنيع. ولازالت إلى هذا اليوم مخبأة بشكل جيد. لأننا نظن بأنه يوجد من يتقبل مثل هذه النصوص في بيئته،

(1) م س: الثقافة التلفزيونية، عبد الله الغذامي، ص 46.

مثلما لا تقبل الشتم، حتى من طرف الطفل الصغير، ولقاء العقاب الشديد جراءها. هذا لأننا لازلنا أسراً محافظة ننعم بالحس الجميل، ولا نأمل في تشويه هذا الذوق الرفيـــع. ولا نظن أنه بإمكان أي روائي أن يقرأ نصه على العلن في تلفاز أو مذياع، وحتـــى إن استطاع هو، فإن الإعلام سوف يمنعه، وما عملية الحذف التي تتم على بعض المشاهد الجنسية، في الأفلام، التي تبث علينا سوى تعبير على رفــض المجتمـــع لمثـــل هـــذه السلوكات، ومثل هذه النصوص السردية.

وسنعاين فيما بعد، استحالة تصوير المشاهد الفنية في بعض النصوص السردية، لتفوق البلاغة اللغوية على وسائل التصوير.

وهذا ما يتجلى في رواية "بيـــاض اليقيـــن" لصاحبها "عبد القادر عمـــيش"، إذ تتحـــول المرأة عنده إلى كهرمان، إلى ومضة إشراقية يستعصى الإمساك بها.

الصــورة بيــن المقــدس والمبتــذل فــي الروايــة الجزائريــة:

من المتعارف عليه، أن الصورة هي إحضار صــورة الغائــب فــي صــورة حاضرة، تقوم على مبدأ المشابهة والمماثلة (المحاكاة)، إذ نلمح في روايــة "بيــــاض اليقيــن" للروائي عبد القادر عميش، تجلياً واضحاً لهذا المفهــوم، ولاســيما إذا كــان الغائب قدسياً، ملائكياً، ومضات نورانية، تنبثق من روح امرأة، تكون حور عين فــي الجنان، ذلك الفضاء المطلق "الحاضر الغائب"، "الحقيقــة والخيــال"، الذي لا تــتمكن رؤيته إلا بعين البصيرة.

تصبح علاقة الحب عنده، تلك العلاقة الطبيعية بين المرأة والرجل، حبــاً إلهيــاً وليغدو الشوق إلى تلك المرأة، شوقاً إلهياً، "هايــدي" هي الشخــصية الورقيــة التــي يسردها السارد، على مسامعنا، لنحلق مع الحاكي لنرتفع إلى مصاف ومراتــب عليــا، لنرى معه بنور الكشف "هايــدي"، وهي في الجنة، تجلس على الأريكة، تلبس اللــون الأخضر، وحولها الولدان والغلمان.

نكتشف معاً كيف يرفع تلك العلاقة الطبيعية إلى مصاف المقدسات، إلى مرتبــة الملائكة لتصبح إشراقة نورانية أو شطحاً من الشطحات الصوفية.

"أبحت لنفسي النظر إلى هايــدي، لم أرها منذ أن أظهرتها قناة (الجزيــرة) في الخبر العاجل يوم صرح الناطق الرسمي للكريملان أن هايدي طالبــة غروزنــي ذات الحجاب أو المعطف الطويل والخمار العسلي كانت مع المجاهدين الذين هاجموا مسرح موسكو تفرست في وجهها، في جسدها النوراني. في البداية لم أصدق ما رأت عينــي لكنني أقنعت نفسي أنني الآن في ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلــب بشر، كان مخ ساقها يظهر بوضوح قام من وراء لحمها ومن خلال ما تلبسه من حلــة، ربما انتبهت لي وأدركت ما أنا فيه من حيرة وذهول، فابتسمت لي بطيبة وخجل ظاهر فأبعدت عيني عنها وقد انتابني بعض الندم واعتلاني حيائي المعهود...ثم ابتعدت تختال في مشيتها في كوكبة من صبايا من ياقوت وهي ما تزال تضحك".[1]

---

[1] م س: رواية بياض اليقين: عبد القادر عميش، ص 86.

ينقل لنا الراوي هذه الصورة الملائكية المقدسة والمستوحاة من القرآن الكـــريم، فعبقرية بنائها لا تسمح بتصويرها لأنها صورة مستوحاة من القرآن الكريم.

حيث تستحيل الخطوة اللونية (البياض) "في جسدها النوراني" إلى بعدها الرمزي الديني لما جاء في الحديث الشريف "إن المرأة من الحور العين لتلبس سبعين حلة فيبدو مخ ساقها من وراء لحمها وعظمها وحللها كما يبدو الشراب الأحمـــر فـــي الزجاجـــة البيضاء".[1]

لتستحيل "هايـــدي" ملاكاً، "حور عين" في الجنة، وهذا ما نراه جلياً فـــي هـــذا المشهد، متناصاً مع الحديث الشريف، وهنا يكمن تفوق البلاغة.

وبما أن البياض هو صفة الملائكة، فهو يدعو تارة إلى الرغبة في هذا الجنس والرهبة معاً، كما زعم فريد الزاهي. إذ تبنى القصة على هذه الثنائية (الرغبة/الرهبة) لتتحـــول هايـــدي "إلى كائن مرغوب فيه رغبة الإنسان في الحور العين وبياض جسدهن الناصع ورهبتهم منهن في غير سياقهن العلوي، لطابعهن الخارق والمرعب –إن المهندس يـــنم عن إحساسات وتعامل يتسم باللبس والغموض".[2]

من الواضح أن هذه النظرة عن بطلته "هايـــدي حورية الجنة"، ظناً منـــه أنـــه أذنب، بل وندم على ذلك، واعتلاه الحياء والخجل، "فأبعدت عيني عنها وقـــد انتـــابني بعض الندم واعتلاني حيائي المعهود...".[3]

ولأن الصورة تبعث على الفتنة، والإغراء. قام الراوي بغض البـــصر امتثـــالاً لثقافته الإسلامية.

فبأي عين كاميرا سنلتقط هذا المشهد القدسي ؟ وهل يقوى إنسان مهما بلغ مـــن العلم، على تصوير هذا المشهد، فالمبتذل يمكن أن نشخصه في صورة مرئيـــة، بينمـــا يستحيل ذلك مع الصورة المقدسة (الملائكة)، فمن منا رأى الملائكة، لكي يرســـم لهـــا صوراً، إذ لا ينفع في هذه الحال عملية الافتراض والتخيل، الوصف للمرأة حور العين

(1) نقلاً عن: م س: النص والجسد والتأويل، فريد الزاهي، ص 137-138.
(2) م ن، ص 138.
(3) م س: بياض اليقين: عبد القادر عميش، ص 86.

جاء دقيقاً ومفصلاً في الحديث القدسي، ولا لبس فيه، وهو وصف يفوق قدرات البشر الذهنية، كيف لا وهي مخلوقات نورانية ؟!

أي صورة مرئية، هذه التي بإمكانها أن تصور "مخ ساق المرأة" وراء سبعين حلة ؟ الأمر مستحيل لأننا ما أوتينا من العلم إلا قليلاً، فالملائكة "تنتمي إلى عالم علوي مفارق، إنها كائنات نورانية أطاعت ربها طاعة تامة بسجودها لآدم وهي بذلك خير مطلق وتحمل هذه الصفة حيثما حلت وارتحلت".[1]

لتصبح شخصية "هايدي"، المرأة الملاك، رمزاً للحب الإلهي، فقد اتخذ الصوفي مسلك "الحب طريقاً إلى الله والهيام بجماله وجلاله، ولكنهم يكتمون هذا الحب".[2]

وهذا الذي نلمحه في هذه الرواية، إذ يغدو حب هايدي، مماثلاً لحب طالبة الشريعة وطالبة الأدب والزوجة والأم، وبالتالي حب المرأة بصفة عامة، كرمز على حب الله بالنسبة للصوفية، وما السفر ومحاولة البحث عن طالبة الشريعة، التي تشبه هايدي، سوى دليلاً على ذلك، إنما طريقه إلى قسنطينة مدينة العلم والعلماء، وجامعة الأمير عبد القادر، التي يتدارس فيها علم الله، إلا دليلاً على بحث الكاتب عن وجه الله بغية رؤيته.

"فالبحث عن الحبيبة هو في الواقع البحث عن الحقيقة، أو الحق المطلق وهو العمود الفقري في الرواية".[3]

وما ذلك التماهي بين شخصيات الرواية النسائية، وخاصة الشخصيات الثلاثة: "هايدي"، "طالبة الشريعة"، "طالبة الأدب العربي"، إلا دلالة على أن الحب الذي يكنه لهن، هو حب ذو معنى واحد وغير مختلف "فدل على أن المحب –وإن كان مركباً– فما أحب إلا معنى واحداً قام له في هؤلاء الثلاثة، أي ذلك المعنى موجود في عين كل واحدة منهن ...، فهذا واحد أحب واحداً وذلك الواحد المحبوب موجود في كثيرين

---

(1) م س: الصورة والجسد والمقدس: فريد الزاهي، ص 123.
(2) م س: الحب والإبداع والجنون: علي القاسمي، ص 142.
(3) م ن، ص 144.

فأحب الكثير لأجل ذلك وهذا كحبنا الله تعالى له، ومنا من يحبه لنفسه ومنا من يحبــه للمجموع وهو أتم في المحبة".[1]

ليصبح الحب الإلهي كونياً شاملاً يسعى إلى الارتقاء، إلى رؤية الخالق وجماله، لنكون أمام حقيقة يقينية، "فهايدي" ما هي إلا ذلك الحب الذي نكنه لله عز وجل، ذلــك الحب الذي يحل في كل الموجودات، لتصبح "هايدي" رمزاً للحب الإلهي، والبحث عن الحقيقة المطلقة، عن الله، بغية الارتقاء إلى مقامات علوية نورانية، إذ يقول في دلالــة كافية أن الله يحل في كل مكان.

"كلانا في الآخر والآخر في ذات الفانية،...ما أنا في جبتي سوى الآخر وأنا في جبتي الآخر وأناجي نفسي المستكينة في الآخر...".[2]

يتبدى لنا من هذه التجربة الإبداعية، بأنه يمكننا تصوير المرأة بطريقة جميلــة، يمكننا أن نصورها، على أنها الأم العربية الوفية، وهي الفتاة المسلمة الطاهرة والعفيفة، وهي رمز للملاك، ورمز لحب الله عز وجل، إذ يمكن أن نعبر عــن علاقــة الحــب، بألفاظ جميلة ولغة راقية، تقدس هذا الحب، وتمنحه صفته الكونية.

لذا كانت الصورة قوية، باعثة على التخيل، راسخة في الذاكرة، لكننا لا نستطيع تشخيصها في امرأة معينة، لأنه مستحيل ولا يمكن لأحــدث آلــة تــصوير التقاطهــا وتصويرها، لأن المشهد قدسي، ينبض بفيض الأنوار، ويغشاه نــور اليقــين وبيــاض الحقيقة، الحقيقة المطلقة التي لا تشوبها شائبــة.

فكل مبتذل يمكن أن يشخص، ولا يمكن أن يشخص ما هو مقــدس، لأنــه مــن وحي القرآن المعجز. لنعود ونقول مرة أخرى، بأن الغلبــة دائمــاً للغــة ومجــالات إبداعاتها، إن كانت جمالية، أو في بعدها الإيروسي، حيــث توشــم فــي الــذاكرة ولا تبرحها، ولو بعد زمن وهذا ما نوهنا به فيما سبق، إذ يبقى للمقدس حرمته الدائمة.

وبقليل من الموازنة بين المشهد الذي سبق من "بياض اليقين"، وبين مشهد آخــر من رواية أخرى، سوف نحصل على الفرق، وعلى نوع من البرهنة عن الذي قلنــاه،

---

(1) الكتابة والتجربة: منصف عبد الحق، ص 375.

(2) م س: بياض اليقين: عبد القادر عميش، ص 94-95.

فالمبتذل يسهل تصويره، وتشخيصه لتماثله الشديد مع الواقع، كما نجده في رواية "يصحو الحرير" لأمين الزاوي والتي هي موضوع بحثنا هذا.

نلاحظ كيف يسقط الجنس إلى هذا المنحدر حتى يصبح يمارس مع الكلاب[1]، فهذا المشهد ينفي ذلك البعد المقدس للجنس، والذي لم يغفله الله في الإنسان، فحتى اللغة التي تعبر عن هذا المشهد، على الرغم من بشاعته وسقوطه فإنها تعبر عنه وكأنه فعل جنسي مشروع، "يمارس الجنس مع كلبة جميلة"[2] وكأن الراوي بطلة القصة شريفة، ترى في ذلك فعلاً جميلاً، إذ تطلق صفة الجمال على الكلبة، بدلاً من تقبيحها وتقذيرها كما هي عليه، "كان يقف على جبل الشبق"[3] إذ هو قاموس ينضح بالجنس مشحون بالرغبة وهذه العبارة كناية عن الحالة الشبقية التي كانت فيها الشخصية سليم والذي يزيد ذلك الوصف للكلبة بأنها مستسلمة له[4] ومستعمتة وكأن الراوي قد سبر أغوار هذا الحيوان الضعيف.

وعملية الوصف هذه تصور لنا مشهداً حياً، وعوض أن تبدي بعض الاستنكار لهذا الفعل الشنيع، الاعتداء على الحيوانات الضعيفة، راحت تصف لنا متعة الكلبة وكأنها تريد أن تحدث بذلك شيئاً من الإثارة، ولم تبد تقززاً أو تذمراً **!!**

وتقرر بذلك عدم الصعود إلى الفوق فقط، لمجرد أن في غرفة الصابون عالماً آخر هو عالم الكلاب فقط، "من يومها قررت ألا أصعد ثانية، فعلى السطح عالم آخر".[5]

إذ يمكننا أن نتخيل هذه الصورة بكل ما تحمله من أبعاد، فقد جسدت لنا ذلك المشهد سواء كان واقعياً أو متخيلاً، فإنه يمكن أن يحول إلى مشهد سينمائي في أحد الأفلام الأجنبية، هذا لأن المبتذل يمكن أن يلتقط بعين الكاميرا، أما المقدس فلا يمكنه، لتزيد على ذلك هذه العبارة "إن أذكى واحد في العمارة هو ليم: لماذا لم أفكر فيه قبل اليوم".[6]

---

[1] م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 189.
[2] م س: الرواية "يصحو الحرير"، أمين الزاوي، ص 189.
[3] م ن، ص 189.
[4] م س، ص 189.
[5] م ن، ص 189.
[6] م ن، ص 190.

لعل هذه الصورة ستقوم بكثير من التأثير، على أي مراهق يقرأها على ما فيها من إثارة وتقزز في نفس الوقت، لكن الأمر الذي يثير التساؤلات هو هل يمكن أن يكون هذا المشهد المقحم في هذا النص السردي، هو واقعي أو مجرد خيال ؟ هل يمكن أن يكون الإنسان شاذاً إلى هذه الدرجة ؟ كان بإمكان سليم أن يبيع هذه الكلاب ويتزوج، كان بإمكانه أن يؤسس أسرة، لكن شخصية الراوي شريفة تبدي نوعاً من الارتياح لسليم، إذ نلمح في كلامها هذا لمحة النادم على فوات الأوان في اقترابها من سليم لتكون رواية "يصحو الحرير" نموذج دراستنا، وسوف نحاول توضيح بعض الأمور في الفصل الأخير من هذه الرسالة.

على أن هناك مشاهد تصويرية أخرى في هذا الكون السردي، لا يمكننا أن نحذفها أو نتخلص منها، لأن النص السردي يقوم بعملية سرد للجسد، فالجسد هو السارد والمسرود له، إذ لا تخرج أفعاله التي يقوم بها، والتي يتلقاها من دائرة الجنس، فالجسد هو المؤسس للأحداث، والمستوعب للأفعال، والمساهم في بناء شخوص الرواية، وحتى المكان، في هذه الرواية يتحول إلى مكان للذة، والمتعة الجنسية حتى يصبح الرغبة.

وهذا مشهد آخر من الرواية، يصور لنا الجنس بشكل مبتذل، إذ لا نعثر على قاموس للعاطفة والأحاسيس النبيلة، أو ما يعرف بالحب الطاهر والعفيف، إذ لا يوجد حب البتة، بل هناك جنس يصوغه عنف اللغة. "ظلت تشرب وترد الكأس إلى مكانه دون أن يسقط الكأس من يدها أو يعوج لسانها أو تسقط منها ألبستها الداخلية...ظلت هي، هي ترقص بإيقاع شجرة خوخ مزهرة جسدها النحيف المشهي كحلوة كبريس أو قطعة (كيت كاط)...".[(1)]

الذي يقرأ هذا المقطع بمنأى عن الرواية، لن يحس بأن الراوي هو شخصية نسائية، فهذا الوصف مشحون بالرغبة، ولا ترغب المرأة في المرأة، وإنما تغار منها. ولا يمكن أن يكون هذا الوصف، إلا من طرف رجل، وهذا ما يفسر بأن الجسد يفرض

[(1)] م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 36.

سلطته على العين الرائية والواصفة للجسد يحوله إلى جسد من أجله هو ويفرض عليه سلطته نظرته ورغباته".[1]

لربما هذا التصوير للجسد بهذا الشكل، نابع من رغبة الكاتب في حد ذاته "ترقص بإيقاع شجرة خوخ مزهرة جسدها النحيف المشهي كحلوة كبريس أو قطعة كيت كاط".[2]

إذ يحول السارد هذا الجسد، جسد هذه الفتاة إلى جسد من أجله، ليفرض عليه سلطة نظرته، ورغباته ويكمن هذا في الاستعارة التي يحول إثرها جسد المرأة إلى شجرة خوخ مزهرة، للدلالة على القوة والفتوة وصغر السن، والقدرة على الخصب، وهذا التصوير إنما هو نابع عن الرؤية السردية للذات الساردة، فالرجل هو وحده الذي يجد جسد المرأة مشهياً، ويصوره بتلك الطريقة، كرمز للمرأة الفتية القادرة على الإنجاب، ولعل هذا راجع لرؤية السارد، أو الكاتب، إلى أمين الزاوي نفسه، إذ يضيف على هذا الجسد الفتي المستعد للخصب صفة أخرى، "جسدها النحيف المشهي...".[3]

لأن هذا الجسد لن يشهي إلا الرجل، فالمرأة لا ترى المرأة بعين الشهوة.

نكتفي بهذا القدر، مبرزين في ذلك تلك القوة، التي تمتلكها الصورة الفنية، والتي تفوق بها قوة ودقة آلة التصوير، والصورة الفوتوغرافية، والتأثير الذي تمارسه على المسرود له، فهذه الأوصاف التي رأيناها، هي بمثابة الوقائع المؤسسة للواقعة الجنسية، باعتبارها كممهدات لذلك الحدث. مبرزين في ذلك كيف يمكن للتعبير عن المرأة والحب أن يرتقي، إلى مصاف المقدسات، إلى أن يبلغ درجة المخلوقات النورانية، وكيف يمكن أن ينحدر إلى أن يصل إلى ممارسة الجنس، حتى مع الحيوانات لنتأكد بان الجنس ليس طابو، وإنما اللغة التي تعالج الجنس هي الطابو، إذ يمكننا أن نعبر عنه بلغة مهذبة، حتى ولو كانت اللحظة شديدة الصراحة، ويمكننا بالمقابل تحويل هذا المشهد إلى مشهد يحاكيه ليخرج عنه، إلى درجة البذاءة.

---

[1] م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 88.
[2] م س: الرواية: يصحو الحرير، ص 36.
[3] م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 36.

لنستنتج بأن الخطر يكمن في اللغة النابية والمسفة، التي نعبر بها عن الجـــنس، وليس الجنس في حد ذاته، هذا وسنحاول التفصيل في تحليل هذه الرواية، في الفــصل الثالث من هذه الرسالة.

نقصد بالعنوان تمظهرات دراسة أهم الشخصيات الفاعلة بصفتها أجساد فاعلة وعلاقاتها ببعض الأمكنة الفاعلة أيضاً، وتقصي دلالاتها وسيميائياتها من خلال الفعل السردي وتجليات المحكي.

سيميائيـة العنـوان:

إن أول ما يثير القارئ في الكتاب هو العنوان لأنه أول ما تقع عليه عين القارئ وسرعان ما يجذبه ويفرض عليه سلطته، "لأن العنوان يفاجئ ويحير بحسب المعرفة التي يخلقها".[1]

لم يعلق العنوان على ظهر الكتاب مجاناً أو اعتباطا بل هو أول ما يجب علينا فهمه كي يتسنى لنا فهم البقية باعتباره الفكرة العامة للنص وأول ما يثير غريزة التساؤل لدى القارئ: "فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي".[2]

لفهم النص يجب أن نفهم العنوان باعتباره النافذة التي نطل من خلالها على عالم النص السردي بتراكيبه وأساليبه ودلالاته، إذ "يعد أول مفتاح إجرائي به نفتح مغالق هذا النص سيميائياً من أجل تفكيك مكوناته قصد إعادة بنائها من جديد".[3]

لذا يكتسب أو يحظى العنوان بنوع من الأسبقية على النص في عملية التلقي لأنه هو الذي يجذب القارئ إذ يمارس ويؤسس لغواية ينساق معها القارئ وهو الذي يعطي هوية النص مثله مثل بطاقة التعريف بالنسبة للشخص، فيمنح له ذلك شرف توليد الجمل والنص بصفة عامة، إذ ليس باستطاعتنا استكناه النص، إلا إذا اعتبرناهما (النص، العنوان) خطابين متكاملين يساعدان على عملية القراءة وبالتالي التأويل.

وعليه فالعنوان هو العتبة التي تفضي بنا إلى داخل الغرفة (النص السردي)، فهو بمثابة الواجهة الأمامية للنص السردي التي تقع عليها عين القارئ كما سبق وذكرنا لتستدرجه إلى عالم القراءة وتفكيك شفرات النص السردي بغية فهم العنوان لما

---

(1) م س: هوية العلامات: شهيب حليفي، ص 21.

(2) السيميوطيق والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج$_{25}$، ع$_{3}$، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت، مارس 1997، ص 97.

(3) م ن،ص 107.

فيه من غموض يوقع القارئ فيما يسمى بفتنة السرد، "وإذا تم له ذلك لم يكن عليه غير تسليم نفسه للقراءة حتى يمتلك معنى هذه الفتنة ويواصل كشف دلالاتها".[1]

ويطلق عليه (العنوان) "حميد الحمداني" مصطلح "الفضاء النصي" والـذي هـو بمثابة المكان الذي تشغله الكتابة لأنها مجموعة مرصوصة على مساحة مـن الـورق، "ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابـة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها".[2]

لم يول النقاد الاهتمام بالعنوان فيما مضى بحكم أنهم كانوا يؤكدون بشكل كبيـر على العالم الداخلي للخطاب الروائي، لكن مع ظهور البنويين ومـا أبـدوه مـن جـل الاهتمام بالأمور الشكلية للنص السردي أدى إلى التفطن إلى هذه المفاتيح التي تعتمـد عليها الرواية في صنع وعرض نصها حيث تعرضت هذه الأخيرة من العنوان المعلـق على ظهرها علامات عديدة والتي تكون بمثابة المساعد بالنسبة للقارئ إذ تمنح له شيئاً من الإضاءة التي تساعده في تقليص غموض النص الذي هو بصدد قراءته.[3]

يرى "جاك دريدا" أنه يوجد في كل نص مهما كان جنسه وشكله ما يساعد على فتح مغاليقه من لدن النص في حد ذاته إذ يبيت أمر استنطاقه وتفكيكه نابع من الـنص ذاته.[4]

لا شك أن المفتاح الذي يحتوي عليه النص ويسلمه للقارئ كي يفتح به مغاليقـه هو العنوان والمقدمة التي يتصدرها الخطاب السردي.

فالعتبة النصية هي بمثابة السؤال الأول الذي لا نتمكن من الإجابة عليه إلا بفعل القراءة أي قراءة النص السردي باعتبار أن العنوان هو آخر شيء يكتب فهو ملخـص للنص الروائي إذ لا يتسنى لنا فهم العنوان بمعزل عن النص الذي أفرزه لما فيه مـن غموض.

وإذا كان النص عبارة عن علامة فإنه يستلزم وجود سياق لتحديد دلالـة هـذه العلامة والسياق هو النص وإلا بقي العنوان عبارة عن علامة استفهام كبيـرة يعجـز

(1) م س: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 92.
(2) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني: ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 09.
(3) أنظر: النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1992، ص 84.
(4) أنظر: الكتابة والاختلاف: جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 49.

القارئ على إيجاد إجابة لها وعليه يرى حميد لحمداني أن العنوان لدي السيميائي عبارة عن "سؤال إشكالي، بينما النص إجابة عن هذا السؤال...وبقدر ما نعد العنــوان دلــيلاً (علامــة) على كون سيميائي هو النص في حد ذاته بقدر ما نعد هــذا الــنص إجابــة (ردا) على تساؤل العنوان".[1]

النص هو ذلك الكون السيميائي الذي يكفل للعنوان باعتباره علامة ميزة الدلالــة إذ يتحرر (العنوان) من جفاف التحديد القاموسي أي يخرج عــن التحديــد القاموســي الجاف مكتسياً طابعاً سيميائياً يسمح له بمجاورة النص الذي أفرزه، وحتى "تتحقق هــذه العملية نسلم بدءاً أن مضمون العنوان ليس كاتباً ولا يمكن أن نحدد تفريعاته دلالياً فــي استقلالية، ذلك أن القيمة الدلالية والعلاقة البنائية **Structurelle** التي تقيمهــا معــه عناصر النص، ولهذا سنضطرب لتقريب مفهوم العنوان مع مفاهيم أخرى تظهــر فــي سياق النص".[2]

بات من المستحيل قراءة العنوان خارج نصه ويصعب علينا القبض على الفكرة العامة للنص بعيداً عن العنوان، فإذا جاء النص غفلا عن العنوان ذاب فــي نــصوص أخرى وفقد هويته وتعذر علينا الإمساك به، والعنوان من هذا المنظــور هــو "مرجــع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن ينبثــق فيــه قصده برمته كلياً أو جزئياً، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج الــنص دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة –ولو بتذييل عنوان فرعي– والعنــوان بهــذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلاً يجيب عنه النص"[3] لأنه يصدم أفق توقيع المتلقي ويفاجئه ويبث في ذهنه التساؤل والشك والحيرة وهذا ما يجره لقراءة الخطاب السردي برمتــه من أجل فك شفرات هذا السؤال والإجابة عنه فهي رحلة اكتشاف وتقصي.

إذا كان الأمر كذلك فإلي أي مدى يطابق العنوان نصه ؟ وهل يحتمل أن يخرج العنوان عن مقصدية النص السردي الذي وضع من أجله ؟

---

(1) م س: مقال: السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، ص 108.
(2) السيميائية بين النظرية والتطبيق، نوار اللوز نموذجاً: رشيد مالك، تحت إشراف: واسيني الأعرج، عبد الله، رسالة دكتوراه دولة في الآداب، جامعة تلمسان، 1994-1995، ص 136.
(3) نقلاً عن: م س: هوية العلامات: شعيب حليفي، ص 12.

كثيراً ما يحس القارئ بأن هناك علاقة تنافر بين العنوان ونصه لكن سرعان ما يزول ذلك اللبس بعد عملية القراءة والكشف ومحاولة الخروج بالكلمة عن معناها القاموسي إلى المعنى الإحالي، وكلما دأب القارئ على قراءة النص السردي تمكن من إنتاج المزيد من الدلالات.

فعلى الرغم من أن العنوان هو أقصر من النص السردي باعتباره جملة مركبة من بضع كلمات أو أحرف، وقد يشغل نقطة صغيرة داخل النص الروائي، إلا أنه غني على المستوى الدلالي ويعود هذا إلى "البنية التي تشكله وما تختزن في ثناياه من أبعاد دلالية وإحالية، فلا يضطلع بها غيره من الأشكال الأدبية الأخرى ولكن يتوقف كل ذلك على مدى قدرة من يسائل النص ويبحث عن جوهره ويكشف طاقاته الجمالية الكامنة فيه".[1]

وبالتالي ينقسم العنوان إلى نوعين، الأول مباشر يصب في لب النص السردي مباشرة، وآخر يراوغ القارئ ويدخله في متاهات ويخلق لديه الحيرة لا بل حتى يناقض مضمون نصه في بعض الأحيان.

فالمباشرة هي التي تحيل بصورة محددة إلى اسم البطل أو المكان أو الحدث...أما تلك غير المباشرة فهي التي تعتمد "تركيباً مجازياً استعارياً بحكم الشاعرية التي سيتم بها العنوان، وهو ما يتطلب الإتيان على قراءة العمل بغية الاهتداء لكنه محتواه".[2]

وهي تلك العناوين التي تميل إلى نحو بلاغي استعاري لتؤدي وظائف عديدة فإن "العنوان الروائي الحديث يكسر هذا الانسجام فنيا، فلم يعد يعبر بالضرورة عن الحدث أو الشخوص بقدر ما صار يشكل عصياناً على النص، فلا يمثل غير الإشراقة الغافية في باطنه ومن ثمة فهو غواية لا تقدم لنا شيئاً بقدر ما تفاجئنا وتفتننا".[3]

من مثل "عرس بغل" للطاهر وطار، "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، "بياض اليقين" لعبد القادر عميش، "يصحو الحرير" لأمين الزاوي، "السماء الثامنة"

---

[1] سيميائية العنوان: نماذج تطبيقية من عناوين جبران خليل جبران: عبد الرحمن بن بطو: تحت إشراف: عبد الحميد بوراكو، رسالة ماجستير في تخصص قضايا الأدب والدراسات النقدية المقارنة، كلية الآداب 2001-2002، ص 200.

[2] آليات الكتابة: أمبرتو إيكو، تر: الحبيب السالمي، مجلة المقدمة، ع$_7$، يناير 1998، ص 09.

[3] م س: هوية العلامات: شعيب حليفي، ص 21.

و"صهيل الجسد" كذلك لأمين الزاوي على أن روايته "يصحو الحرير" هي نموذج دراستنا وهي التي سنأتي على تحليلها في هذه الوريقات.

على أنه هناك نوع آخر من العناوين، إذ نجد بعض الخطابات المحكية تحمل على ظهر غلافها عنواناً رئيسياً مذيلاً بعنوان فرعي والتي تعرفنا بالجنس الأدبي للنص مثل أن تضاف لها عبارة أو كلمة "رواية"، "سيرة ذاتية"، يوميات، محكية...، إذ "يجيء عبارة عن كلمة تقديمية (جينيريك) يتم خلالها التعريف بالجنس الأدبي".[1]

وهناك التي تنفرد بالعنوان الرئيس فقط، فيأتي على غير الذي كان معهوداً في الكتب القديمة (عناوين طويلة)، إذ تتميز بالاختصار والحذف والدقة والكثافة حتى يصبح العنوان مثل الومضة البارقة إذ يتشكل في أغلب الأحيان من كلمتين أو كلمة في أحيان أخرى.

ليس هذا فقط، فالعنوان على ما هو عليه من أهمية أصبحت تتحكم فيه مجموعة من "التقنيات التي تساهم في إعطاء العنوان بعداً إيحائياً آخر كتقنية الكرافيك واللون والحيز".[2]

فالصورة الملصقة على الغلاف لم توضع اعتباطا فهي تمثل عنواناً بصريا معمقة العنوان اللغوي بالإضافة إلى اللون الذي يختاره صاحب النص أو صاحب الكتاب، كل هذه التقنيات تلعب دوراً مهماً في التعميق من العنوان ومنحه بعداً إيحائياً وهو ما يضفي على النص نوعاً من الإثارة والتشويق فيستدرج القارئ ضمن جاذبية أو فتنة السرد.

لقد أصبح العنوان في النص المحكي يجاري العناوين السينمائية (السمعية-البصرية) بل ويحذو حذوها لأن هذا العنوان يخضع "لقوانين السوق والتسويق، ويقوم بوظيفة الإعلان، فللعنوان أهمية تسويقية".[3]

---

[1] م س، هوية العلامات، شعيب حليفي، ص 24.
[2] م ن، ص 19.
[3] نقلاً عن: م س: جماليات في المكان في روايات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 99.

بالإضافة إلى هذه المميزات هناك خصائص أخرى يحتفي بها العنوان" والــذي هو بمثابة اللبنة الأولى في بناء النص السردي كأن يأتي في نمط جملة إسمية محتفيــة باسم البطل مثلاً أو ظرف أو نعت أو صفة.

ويأتي كذلك على صيغة الجملة الموصولة أو على النمط الجملي، أي أن يــأتي على شكل جملة طويلة مثل الذي كان شائعاً في الكتابات الكلاسيكية. أو فــي القالــب التعجبي، ومنها ما يطغى عليها المكون الحدثي أي أن يكون الحدث طاغياً عليها مثــل رواية "يصحو الحرير" لأمين الزاوي أو أن يطغى عليها المكان أو الزمان.[1]

ليتفرع عن هذه المميزات وظائف عديدة كالوظيفة النصية والوظيفــة التعيينيــة التي تحدد لنا الجنس الأدبي، وهناك أيضاً الوظيفة الإشهارية أو الإغرائية ويظهر هــذا جلياً على الغلاف الخارجي للكتاب أو ما يسمى بالفضاء النــصي، فمــسألة "إخــراج الغلاف بخطوطه ولوحاته الإيقاعية أصبحت الأداة الإشهارية الفعالة لمنافسة وتوجيــه وتدعيم القراءة في الوقت نفسه، لأنها أيضاً تستخدم للدعاية لكتب بعينها ولهــا تــأثير ناجح في توجيه جمهور القراء وتكييف أذواقهم تماماً كما يحدث مع أي سلعة استهلاكية أخرى".[2]

وهذا ما تترجمه بعض الروايات المعاصرة، إذ نجد الصورة الملصقة على ظهر الكتابة يحمل إلى نوع الرواية وهذا ما يبرز في الروايات الإباحية إذ نرى على ظهرها صورة لامرأة عارية أو شبه عارية كصورة بصرية دعائية للكتاب.

وهذا ما نلمحه في رواية "يصحو الحرير" لأمين الزاوي، وكتاب "أزمة الجــنس في القصة العربية" لغالي شكري، في رواية "نوار اللــوز" لواسيني الأعرج وغيرهــا من الإبداعات، إذ تمثل سلطة إغرائية على المتلقي (القارئ)، فقــد أصــبح "للفــضاء النصي دور حاسم في الصدمة الأولى التي تحدث بين النص والقارئ".[3]

لأن العنوان والفضاء النصي للكتاب بصفة عامة ذو وظائف عديدة "تصب فــي إنجاز وظيفة تحقيق الرومانسيك في نفس المتلقي".[3]

---

[1] أنظر: م س: هوية العلامات: شعيب حليفي، ص: 27-31.
[2] القراءة وتوليد الدلالة: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 15.
[3] م ن، ص 14-15.
[3] م س: هوية العلامات: شعيب حليفي، ص 37.

دون أن ننسى الوظيفة الوصفية التي يحظى بها العنوان والنص بشكل عام لأن الخطاب السردي وهو خطاب وصفي بالدرجة الأولى إذ نجد وصفاً للأحداث، للشخصيات، وللزمان والعنوان باعتباره خطاباً سردياً أيضاً فهو بطبيعة الحال له وظيفة وصفية.[1]

1/ دلالة العنوان:

لقد سبق وذكرنا أن العنوان والنص السردي تربطهما علاقة تكامل واستلزام لأننا سنقف مكتوفي الأيدي أمام أسئلة العنوان الملحة علينا إن لم نقرأ النص السردي فلن يتم لنا فك رموز العنوان والإجابة عن أسئلته وإذا حرمنا النص الروائي من عنوانه فسنحكم عليه بعدم الانتماء لأن العنوان هو هوية النص السردي في كل أحواله وإذا تركنا هذا النص غفلاً عنوانه ذاب في نصوص أخرى.

وسوف نحاول مقاربة عنوان النص السردي الذي نحن بصدد مدارسته "يصحو الحرير" لأمين الزاوي مطبقين عليه كل ما قلناه أعلاه محاولين معرفة ما إن كان عنوان هذا النص يستوعب ما ذهبنا إليه ويتماشى معه أم لا.

وإذا جئنا إلى تحليل عنوان النص السردي الذي بين أيدينا "يصحو الحرير" لأمين الزاوي سوف نكون أمام عنوان غير مباشر لما فيه من شعرية وبلاغة، فالعنوان لا يصب في مضمون النص مباشرة بل يكسر تلك الرقابة التي كانت سائدة على العناوين القديمة. جرى هذا الغموض وهذه الشعرية الموجودة في العنوان إلى إمعان الفكر والفضول إلى قراءة هذه الرواية لما أثاره العنوان فينا من حيرة وشكوك وأسئلة لم نجد إجابات لها إلا لما قرأنا الرواية.

"يصحو الحرير" عنوان غير مباشر يتميز بشعرية تجذب المتلقي وتأسره لتجبره وراء القراءة والبحث في متاهات السرد وهذا ما يسمى بفتنة أو جاذبية السرد لنكون أمام جملة فعلية متكونة من فعل وفاعل.

- **يصحو**: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة المقدرة على آخره منع من ظهورها الثقل.

---

[1] أنظر: م س: السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، ص 106.

- **الحريــر**: فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

هنا بالذات تكمن غرائبية العنوان، الغرائبية لا تتمثل في فعل "يصحو" إنما تتمثل في الذات الفاعلة التي أسندت لها عملية القيام بهذا الحدث وهي هنا متمثلة في "**الحرير**" علما أن "الحرير" جماد، شيء ساكن غير متحرك وغير حي فكيف يمكن لهذا الجمـــاد "الحرير" بالقيام بفعل "الصحو" إذاً ؟ هل يعني الكاتب "الحرير" ذاته لا غيـــر أم يرمـــي من خلاله إلى أمر آخر ؟

سنكتشف الإجابة عن هذه الأسئلة إذا قرأنـــا الروايـــة أو بـــالأحرى إذا قرأنـــا "مقدمـــة" الرواية وعرفنا أن الشخصية الساردة والبطلة في نفس الوقـــت هـــي امـــرأة سوف نعلم مباشرة بأن الكاتب يقصد بالحرير عن المرأة، فالحرير هو قماش خـــصص لزينة وجمال المرأة تتحول لفظة "الحريـــر" إلى علامة متحركة تساهم في استحـــضار السياق الثقافي لهذه العلامة فالحرير كما قلنا وكما هو معلوم منذ زمن أنه متخـــصص للمرأة دون الرجل هذا لأنه يزيد في جمال المرأة ويساهم في إبراز أنوثتها وهو محرم على الرجل لأنه ينقص من هيبته ورجولته.

وعادة ما تكون الألبسة المصنوعة من الحرير مخصصة للمرأة كألبـــسة النـــوم مثلاً وتتفنن يد المصمم في صنع ثياب من هذا القماش خاص بالسهرات والحفلات.

فهو مقترن بالمرأة ولنستنتج أن الحرير كناية عن المرأة في جمالهـــا وأنوثتهـــا ونعومة بشرتها وشعرها ولطالما شبه الشعر في نعومته بالحرير.

ولعل الغلاف الخارجي للنص أو كما يسمى بالفضاء السردي للنص يخبرنا بذلك باعتباره علامة تسير جنباً إلى جنب مع العنوان اللغوي، فالصورة الملصقة على ظهر الكتاب هي كذلك عنوان بصري تزيد من تعميق العنوان اللغوي، إذ تبـــرز لنـــا هـــذه الصورة صورة امرأة وكأنها من أميرات ألف ليلة وليلة في ملابس شبه عارية تطـــل من الشرفة لتداعب الأزهار بيدها.

حتى اللون الذي اختاره المؤلف لخطاب الروائي يشير إلى ذلك البعد الأنثوي في الرواية، فاللون الوردي تستهلكه المرأة أكثر من الرجل ويكون حكراً عليها في عديدة.

وهذا الإخراج للفضاء النصي لرواية "يصحو الحرير" لم يوضع اعتباطاً بل ليبلغ رسالة معينة وليمارس وظيفة الإغراء والجاذبية على الذات المتلقية (القارئ) لأن الصورة باعتبارها عنواناً بصرياً هي أول ما يصدم القارئ لأنها أول ما تقع عليه عين هذا الأخير بالإضافة إلى العنوان اللغوي ليخلق لديه شيئاً من الفضول يدفعه إلى القراءة وبالتالي يصبح أسير الفتنة السردية.

إذا قلنا الجملة الفعلية فإننا نعني بشكل أو بآخر هيمنة المكون الحدثي الذي يفرض نفسه على سيرورة الحكي إذ يبتدئ العنوان بالفعل "صحا" مصرفاً في المضارع الذي يفيد الحاضر وإمكانية الاستمرارية الزمنية نحو المستقبل وهو لحظة يكون فيها الإنسان بين اليقظة والنوم وهي محددة بزمان معين هو الليل.

والعنوان مشكل من كلمتين وهذا ما يجعله يشبه في ذلك العناوين السينمائية المتميزة بالاختصار والدقة والكثافة لتمنحه بعداً حداثياً بخلاف العناوين الجملية التي تتكون من جملة طويلة كعنوان رئيسي ويذيلها عنوان فرعي.

فهو عنوان غير مباشر يتميز بخاصية شعرية وعبارة عن جملة فعلية مكونة من كلمتين لا غير اختصار في العنوان يمنحه خاصية أن يكون "بارقة" تتمتع بوظيفة إغرائية تجذب المتلقي وتجره إلى القراءة.

لنكون أمام الحرير واللون الوردي والمرأة وحدث الصحو، وإذا قرأنا الرواية نكتشف أن الشخصية البطلة امرأة تدعى "شريفة" أو "حروف الزين" وهي كذلك الراوي والسارد لهذه الرواية رواية الجسد عن جدارة.

ليتمثل لنا فعل الصحو في سيرورة الحكي بصورة غير منقطعة نلمسه على كافة صفحات الرواية وهو حالة تنتاب "شريفة" بطلة الرواية تكون فيها بين اليقظة والنوم لتصحو الرغبة في جسدها الأنثوي، فهذه الرواية بحق رواية الحدث.

فالحدث المهيمن على الخطاب السردي "يصحو الحرير" هو حدث ممارسة الرغبة الجنسية لنكون أمام رواية جنسية أو كما تسمى بالرواية الإباحية إذ تندرج ضمن ما يسمى بأدب الفراش أو الكتابة الإيروتيكية أو الأدب البرونوفرافي كما سبق وذكرنا في الفصل الأول من هذه الرسالة.

أحداث الرواية أحداث ليلية بطلاها رجل وامرأة وحدثها الوحيد هو الجنس إما عن طريق الممارسة الفعلية أو عبر الإيهامات والأحلام إما سرداً لجسدها أو سرداً لأجساد أخرى وقع عليها بصر البطلة "بعض الشقق لا تزال مضاءة، غموض المدن كغموض الشعر في شقة...هناك في تلك العمارة التي لا يظهر منها سوى جزؤها الأيمن ... اقشعر جسدي شعرت بلزوجة ما".[1]

هي هنا تسرد لنا جسدين آخرين لرجل وامرأة مصورة لنا ذلك المشهد ليتشخص أمام أعيننا وكأننا نراه أو لم نقل أن الصورة هي إحضار للغائب في صورة حاضرة ؟! وهو مشهد مثير بكل ما فيه يؤثر على الرائي كما يؤثر على القارئ لتسرد لنا بعد ذلك جسدها قائلة "أحس بجسدي داخل الشراشف كالأفعى، أحسه يتقشر كبرتقالة، نار موقدة في شجرة عروقي، عارية ألتف بالشرشف الأبيض كالكفن أفكر في يعقوب زوج أختي".[2]

تتذكر في موضع آخر الليلة التي قضتها أو أمضتها مع صديقها البرازيلي أنطونيو في تركيا واصفة إياها بأنها: "كانت الليلة مع أنطونيو قصيرة وناعمة كالحلم...".

تستمر هيمنة هذا الحدث على كافة صفحات الرواية لدرجة أننا إذا حذفنا هذه المشاهد المتعلقة بالجنس لم تعد هناك في الوجود رواية تسمى "يصحو الحرير".

تلتقي الليلة والمرأة مع الحرير في صفة النعومة لنتأكد أن هذه الرواية هي نص سردي ليلي كتب في الظلام وأحداثه تبدأ مع هبوط الظلام ولا تقرأ إلا في الظلام ومن غير الممكن أن تقرأ في جلسة علنية على مسمع ومرأى المشاهد فهي رواية المرأة والجنس فقط.

و"يصحو الحرير" عتبة نصية تتميز بالرمزية والاستعارية تدعو للتفكير والتأمل كما أنه عنوان مختصر ومركز يحمل دلالات جمة ضمن ألفاظ مكثفة، وهذا نفسه الذي ذهب إليه رشيد بن مالك إذ على الرغم من قصر العنوان إلا أنه يحمل دلالات عديدة نتبينها بفعل القراءة.

---

[1] م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 88.
[2] م ن، ص 88.

بالإضافة إلى أنه يتميز بكونه جملة فعلية ليهيمن عليها المكون الحدثي يؤدي وظيفة تعينية، إذ يعرفنا بجنس النص الذي بين أيدينا على أنه رواية ويعرفنا كذلك بصاحب الرواية.

وهو عنوان مختصر يحتذي في ذلك حذو العناوين السينمائية المعاصرة يحمل وظيفة إغرائية تجذب القارئ وتوقعه في فتنة السرد وتلح عليه على عملية القراءة.

هذا فيما يخص العنوان والذي وجدناه يحيل بطريقة غير مباشرة إلى مضمون النص السردي على أن هناك ما يمكن أن يثبت صحة القراءة أو التأويل الذي وصلنا له وهذا عبر مقدمة النص السردي.

2/ المقدمة في النص السردي "يصحو الحرير":

المقدمة هي أول ما يمكن للكاتب التلفظ به بعد العنوان إذ تندرج (المقدمة) ضمن الخطابات الموازية للنص الروائي، ففيها يتسنى للكاتب التعبير عن أفكاره فالبداية "لأي عمل صورة أولى يقدم بها الإنسان ذاته وأفكاره".[(1)]

تعد المقدمة بمثابة الحدث التأسيسي الذي تتولد عنه بقية عناصر الكون السردي، وتعمل على تعيين الجنس الأدبي وحالها في ذلك حال العنوان تصرح ببعض القضايا والأسئلة وتفك بعض رموز العمل الإبداعي الذي لربما لا يتسنى للكاتب تبسيطها داخل النص الروائي، كما تعتمد على إبراز الوعي النقدي والفكري للكاتب".[(2)]

فالخطاب المقدماتي هو جملة البداية إذ تقوم بافتتاح السرد، فالمقدمة "...هي أي شيء يقدم النص الذي يعلن عنه العنوان ومن ثمة كانت المقدمات الروائية مداخل تهيئ القارئ وتقدم له شيئاً عليه أن يتسلح به قبل قراءة النص، ففي هذا التقديم هناك حث على القراءة ودفاع عن المقروء وعن الجهاز النظري الذي أنتج هذا العمل"[(3)] وهي (المقدمة) تختلف من كاتب لآخر حتى لو كانا يكتبان في نفس الجنس الأدبي كالرواية مثلاً فهي تختلف من رواية لأخرى من حيث المكونات والوظائف.

---

(1) م س: جماليات المكان في روائيات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 103.
(2) م س: هوية العلامات: شعيب حليفي، ص 47.
(3) م ن، ص 51.

ونتفق في أنها مهما كان اختلافها إلا أنها تقوم بنفس العمل إذ تزيد العنوان وتكثف الخطاب الروائي وهي كما قلنا بمثابة المدخل الأول الذي يقدم الكاتب من خلاله عملاً روائياً بأكمله وهي في ذلك تشبه "مطلع القصيدة في قدرتها على جلب انتباه القارئ وتشويقه لمتابعة القراءة".[1]

إذ تقوم بإدهاش وصدم المتلقي وجذبه وشد انتباهه وإثارة ما يمكن أن تثيره من أسئلة وشكوك وحيرة في ذهن القارئ لتدفعه إلى الغوص داخل متاهات السرد.

تأتي المقدمة كإضاءة لأفكار الكاتب (السارد) وتعمل على الدفاع عن المؤلف (الروائي) والنص السردي فهي عبارة عن متواليات "قولية تفضي إلى فكرة رؤية بداخلها جينات خطاب آخر يحركها ويوجه عقلها البين بعقل باطني وهو ما يصطلح عليه بالحديث الإيديولوجي والذي يتغلغل باشتهاء داخل الخطابات المقدماتية الحديثة"[2] إذ تمنح للقارئ تصوراً أولياً عن المحكي المقروء.

إلا أن الخطاب المقدماتي ليس وليد الوقت الراهن بل يضرب بجذوره عمق القدم لكنه يختلف عن الخطابات المقدماتية القديمة من حيث القواعد والقوانين والوظائف التي كانت تحكمه آنذاك إذ يقوم بوظيفتين واحدة مهمتها الإضاءة أي إضاءة أفكار السارد أو المؤلف (الروائي) بصفة عامة وتنوير المتلقي والأخرى تعمد إلى التلميح أي إبراز قضية أو فكرة على أنها الشيء الجوهري في النص السردي.[3]

كما سبق وأن أشرنا إلى أنواع العناوين ومستوياتها سوف نحاول في هذا المقام إبراز أنوع ومستويات الخطابات المقدماتية.

إذ حددت الخطابات كما سبق وأن حددت العناوين لنعثر على نوعين من الخطابات المقدماتية واحدة منفصلة وأخرى متصلة.

ارتبط ظهور الخطابات المتصلة مع الملاحم والنصوص الأولى حيث كانت المقدمة بمثابة "**نص** لغوي مرتبط".[4]

---

[1] م س: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 103.
[2] م س: هوية العلامات: شعيب حلفي، ص 52.
[3] أنظر: م ن، ص 52.
[4] م ن، ص 54.

إلا أن هذا النوع من المقدمات سارت على درب التلاشـــي والانـــدثار لتـــصبح المقدمة نصاً منفصلاً عن النص السردي على المستوى الشكلي لكنهـــا ظلـــت متعلقـــة بالمسرود مضموناً وهذا ما أتاح لها إمكانية توسيع الخطاب.[1]

ليفرز لنا هذان المستويات ثلاثة أنواع من المقدمات منها مـــا يكتبهـــا المؤلـــف وتكون ذاتية تجيء بمثابة الإنارة والإضاءة للنص السردي على أنـــه هنـــاك مقـــدمات غيرية يكتبها شخص آخر غير المؤلف كأن يكون الناشر مثلاً أو أحد النقاد وهناك نوع آخر وهو خطابات مقدماتية مشتركة يقوم بوضعها كل من الكاتب بالاشتراك مع روائي آخر أو ناقد أو ناشر، وتكون على شكل حوار أو استجواب بين الناقد والروائي محققة بذلك وظيفتين واحدة إشهارية والأخرى إشعاعية.[2]

تنبئنا هذه الخطابات المتنوعة وتكشف لنا في الوقت نفسه عن "مـــدى اغتـــراف المبدع من التراث والذاكرة والتاريخ التي كانت أهدابها مبللـــة بالـــسحر والمعتقـــدات المستندة على المبالغة".[3]

ترسم هذه الأنواع تصوراً للنص السردي وتقوم بإضاءته وكذلك تأويلـــه وهـــي تفضي إلى أنواع أخرى إذ هناك مقدمة تفريضية وتكون تجارية إشهارية تعطي القارئ حكماً مسبقاً عن النص المقروء لترجح الكفة إلى الفكرة التي يريدها المؤلـــف وهنـــاك كذلك مقدمات نقدية تكون كذلك على شكل حوار مع الكاتب تهدف إلى إبـــراز أصـــالة المكتوب ونجد كذلك مقدمة موازية للنص تكون منفصلة وتلفت انتباهنـــا لموضـــوعات المحكي.[4]

يوجد كذلك مقدمات تعتمد على الحوار إذ تأتي حوارية لتجيب عن أسئلة تمـــنح للقارئ حصانة من أي غموض قد يعترضه وهي بذلك تحقق "وظيفة مرآتيـــة تعكـــس أفكاراً ورؤى حو ل الرواية والذات والمجتمع والتاريخ".[5]

[1] أنظر: م س، هوية العلامات، ص 54.
[2] أنظر: م ن، ص 60-63.
[3] م ن، ص 64.
[4] انظر: م ن، ص 64.
[5] م ن، ص 66.

هناك كذلك مقدمات شعرية مثل الذي نجده حالياً في بعض الروايـات وحتـى الكتب النقدية والمهم من هذا كله أن هناك مقدمات تحتوي على عناصر سردية وهذا ما نجده في "يصحو الحرير" لنعثر على مقدمات تفسيرية مـساهمة فـي تفـسير بعـض الأحداث أو بعض الرؤى والمواقف المتعلقة بالبطل كالذي نجده في "يصحو الحريـر" مثلاً.[1]

فالخطاب المقدماتي يطرح الأسئلة ويرمي بالطعم إلى "القارئ الذي يتهيأ للرواية والذي لابد له من شيء يفتتح به القراءة وهنا تثار مسألة المرسل والمرسل إليه في هذا الخطاب".[2]

لأن القارئ أو المتلقي يطرح أسئلة تخص المرسل (المؤلـف) فيمـا إن كـان المؤلف الذي وضع الخطاب السردي ومقدمته هو شخص حقيقي أو إذا ما كان المرسل هو شخص متخيل.

فالمقدمة هي بمثابة الإجابة عن أسئلة العنوان وهي تعـضده وتعـزز دلالاتـه والأهم من هذا وذاك أنها تقوم بتنوير القارئ وإضاءة تصور المؤلف (الروائي).

وإذا ما حاولنا إسقاط هذه التنظيرات على مقدمة النص الروائي "يصحو الحرير" فإننا سنجد أنفسنا أمام أحد ليالي "ألف ليلة وليلة" إذ يبدأ هذا الخطاب السردي بمقدمـة منفصلة عن المتن تبدأ في ممارسة اللغة على الشكل القديم "ألف ليلة وليلة" لنكون إزاء وظيفة نصية والغريب في الأمر أن فعل الحكي يصدر عن جسد أنثوي علـى لـسان "شريفـة" الشخصية البطلة في هذه الرواية لنحس وكأننا أمام فعل تناظري بين الـنص السردي "يصحو الحرير" والمحكي "ألف ليلة وليلة" وبين "شريفـة" و"شهرزاد".

إذ كلتاهما تتوجهان بفعل الحكي إلى ذات سيدها (الرجل) شريفة تحكي للرجـل كما حكمت شهرزاد لشهريار، فسيرورة الحكي هي استمرارية الحياة بالنسبة لشهرزاد والحكي بالنسبة لشريفة هو إثبات الذات والبحث عن الشخصية لنستـشف أن الفكـرة الجوهرية التي ربما نبني عليها النص السردي برمته هي أن شريفة هي سليلة شهرزاد المرأة الضعيفة التي عليها أن تواجه هذا المجتمع الذكوري المتسلط كما فعلت شهرزاد

---

[1] أنظر م س، هوية العلامات، ص 67.

[2] م ن، ص 68.

آنذاك لكن مواجهة المرأة في هذا الزمن تتمثل في التمسك بشخصيتها وهويتها وعدم الذوبان في شخصية الرجل وهذا هو الخطاب الإيديولوجي الذي يحدث عنه ميزان وكنا قد أشرنا له فيما سبق تشتغل "شريفة" بطلة المحكي "يصحو الحرير" كما اشتغلت شهرزاد بذلك في زمنها، فكلتاهما تسردان الجسد وملذاته ورغباته المحمومة بالجنس فهي مقدمة منفصلة عن المتن الحكائي شكلاً ولكنها مرتبطة بشكل وثيق بالمضمون لهذا النص المسرود وهي مقدمة ذاتية قام بوضعها المؤلف نفسه ولم ينب عنه في ذلك الناشر أو روائي آخر أو ناقد معين وهي تعمل على الإضاءة والإنارة للنص السردي، كما سبق وقلنا وكأنها تمهد لنا بعض الأمور التي ربما لا يستطيع السارد شرحها والتوسع فيها في المتن الحكائي، ولربما هي تبدد قليلاً من ذلك الغموض الذي ربما يعتري المسرود له أثناء عملية القراءة، هذا ما يسمح لنا بإبداء رأينا باعتبار أن "أمين الزاوي" اغترف من التراث "ألف ليلة وليلة" ومن الذاكرة والتاريخ في إبرازه لتلك الأفكار الذكورية عن المرأة والتي كنا قد تحدثنا عنها بل أسهبنا في الحديث عنها في الفصل الأول من هذه الرسالة.

كما أنها من المقدمات التي تحتوي على عناصر السرد، فشريفة هنا تحكي وتسرد لنا بضمير المتكلم لتبرز لنا شخصية الراوي والشخصية البطلة كذلك.

وبهذا يمكننا القول بأن أمين الزاوي قيد "مقدمته باسم الراوي لتصبح ذات وظيفة مزدوجة، فهي خطاب مقدماتي من جهة ونص حكائي من جهة ثانية".[1]

مفسرة بعض رؤى بطلة النص السردي والمواقف المتعلقة بهذه الشخصية الورقية، فهي مقدمة موازية للنص لأنها لا تخرج عن الإطار العام للرواية فهي مرافقة للنص السردي فهذا "الخطاب هو أيضاً عنوان جملة لم يحصل توقيعها من الكاتب المؤلف الحقيقي لكن القرائن والدلالة العامة للمقدمة تفيد بأن سارد المقدمة هو نفسه سارد الرواية".[2]

إذ يهيمن على هذه المقدمة ضمير المتكلم أنا منذ بداية هذا الخطاب إلى نهايته موجهة الخطاب إلى ضمير المخاطب "أنت" فالضمير المتكلم "أنا" متعلق بالشخصية

---

[1] م س: هوية العلامات: شعيب حليفي، ص 58.
[2] م ن، ص 72.

البطلة شريفة والمخاطب هنا هو الرجل، إذ تبدأ المقدمة بالفعل "اعلم" على لسان الشخصية الروائية "شريفة" فتقول: "اعلم حفظك الله وأبقاك أن النساء منازل والقمر منازل وأن مواقيت زراعة وقطف العنب والخوخ والتفاح ومواقيت إخصاب النحل والفراشات والحوت ومواعيد الأسفار والحج والهجران والعودة والرجوع لا تتحقق إلا حسب هذه المنازل يا سيدي منازل النساء".[1]

إذ نجد توارد الضمائر على هذا الشكل [أنا + أنت] وهذا التناوب "يفرز معادلة محددة وهي أن ضمير المخاطب يحيل على "أنا الكاتب"...فارتباط الأنا بالأنت هو ارتباط كأن يشكل خطاباً حول الماضي الخاص بالكاتب وبظروف تكوينه".[2]

ونحن نقرأ هذه الفقرة يتبادر إلى الذهن سؤال مفاده أو ملخصة هو: ما هي العلاقة التي تربط بين مواقيت الزراعة والإخصاب،...، بالمرأة ؟!

لكن إذا حاولنا قراءة هذا المقطع قراءة دلالية انطلاقاً من البعد الأنثرويولوجي للمرأة في المخيال الثقافي للإنسان تمكن لنا التوصل بموجبه إلى أن المرأة رمز للخصوبة وتشترك في هذه المزية مع الأرض.

فالزراعة تحيلنا إلى الفعل الجنسي حيث قام الإنسان منذ القدم بالربط بين خصوبة الأرض وخصوبة المرأة ومساهمتها في الحفاظ على سيرورة الحياة لأن الأرض تؤمن لنا الغذاء الذي تستمر به حياتنا والمرأة تحفظ لنا النسل كي لا ينقرض، فعن "طريق حراثة الأرض بوضع البذرة تتم عملية الزراعة فالحراثة قاسم مشترك بين الأرض والمرأة".[3]

إذ كل الأفعال التي وردت في هذه المقدمة تحيلنا إلى فعل الإخصاب: "مواقيت الزراعة، قطف العنب والخوخ والتفاح ومواقيت إخصاب النحل والفراشات والحوت..."؟.

والآية القرآنية خير دليل على وجود ذلك التماثل الشديد بين الأرض والمرأة، إذ يقول الله تعالى في محكم تنزيله: (نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم).[4]

---

[1] م س "يصحو الحرير": أمين الزاوي، ص 09.
[2] م س: هوية العلامات: شعيب حليفي، ص 80-81.
[3] م س: المرأة بين الميتولوجيا والحداثة: خديجة صبار، ص 54.
[4] سورة البقرة، الآية 23.

عن طريق الفعل الجنسي يتم زرع رحم المرأة ونفس العملية بالنسبة للأرض حيث يتم ذلك بفعل الحراثة ووضع البذور لتخصب وتنجب "فلخصوبة المرأة نموذج كوني يتمثل في الأرض المنجبة والكونية".[1]

أما الفاكهة التي وظفت في هذا الخطاب المقدماتي فهي تشير إلى مناطق من الجسد الأنثوي التي لطالما شبهت بها وفيها ربطا رمزياً بين جمال المرأة وجمال الطبيعة حيث "لم يتركوا شيئاً من الطبيعة إلا وشبهوا به جسد المرأة في جماله".[2]

هذه النظرة ذات البعد الإيروسي عن تلك الرغبة المحمومة في الجنس والذي يعزز هذا الاحتمال هو العبارة الثانية "ومواقيت إخصاب النحل والنخل والحوت..." ليخرج اللفظ من التلميح في بداية الأمر إلى التصريح ليبقى الارتباط الرمزي بين المرأة والطبيعة وثيقاً وجارياً ليتوقف تحقق كل هذه الأمور على المرأة "مواعيد الأسفار والحج والهجران والعودة والرجوع لا تتحقق إلا حسب هذه المنازل يا سيدي منازل النساء".

بل منازل النساء وأضافهن كما يلمح لذلك المؤلف أو الروائي فهناك الجارية والسيدة والخادمة، الجميلة والذميمة ، العاقلة والمجنونة، الوفية والخائنة وكأنه يريد أن يقنعنا بأن المرأة هي الأساس وهو نفسه الذي نجده في المثل الشعبي "الخير مرا والشر مرا".

ليصرح لنا فيما بعد أن الحكاية مرتبطة بالمرأة بل تصبح المرأة هي الحكاية ذاتها كيف لا ؟ وهي محكية الجسد وفتنته والعشق وصهده ومعاملة الرجال والتي هي فن كفن القتال.

الحرب خدعة لا هوادة فيها، فهل الحب والعشق ومصاحبة الرجال بالنسبة للسارد خدعة أيضاً ؟ وكأن السارد يود إخبارنا منذ البداية بأن العلاقة بين المرأة والرجل هي علاقة عدائية يتوخى فيها كل طرف الحيطة والحذر لأن الحرب خدعة والحب حسب رأيه ليس إلا خدعة، إذ يقول: "وكتابي هذا مسطر لمنازل امرأة، حكايتها على لسانها والمحكية كاللسان لا عظم فيها وهي مروية عن أقاليم العشق وصهده

---

(1) م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 57.

(2) م ن، ص 88.

والجسد وفتنته والرحلات ومصاحبة الرجال ومصادقتهم ومعاملتهم والتي هي فن كفن القتال وفن القنص وركوب الخيل وفن الكذب.

فاسمعني يا سيدي طاب مجلسك إلى نهاية المحكية".[1]

نحس في هذا الكلام أو في هذه المقدمة بشيء من الشاعرية، إذا فعنوان الرواية يتميز بالشعرية وكذلك المقدمة هي مقدمة شعرية تحث القارئ على الغوص في متاهات هذا المحكي، كما أن المؤلف (الروائي) يعطي فسحة للقارئ فيعلمه أن هذه الرواية هي مبنية على شخصية رئيسية تتمحور حولها باقي العناصر السردية وهي المرأة ليوحي له كذلك ببعض الأحداث الموجودة في الرواية ليقوم بعملية أو بوظيفة الإضاءة للنص وإنارة للقارئ فهو لربما يلخص له الرواية في هذه الفقرة الأخيرة، "كتابي هذا مسطر لمنازل امرأة" هو هنا يخبرنا كما قلنا أن الشخصية الرئيسية هي امرأة تحكي عن نفسها كما أنه يحيطنا علماً ببعض الأحداث المتعلقة بالعشق والجسد والمتمثلة في الجنس أو الممارسات الجنسية التي جربتها شريفة والرحلات فشريفة سافرت إلى تركيا وإلى دمشق وتنقلت بين تلمسان ووهران وبشار.

ثم ليخبرنا لمصاحبتها للرجال ومصادقتها لهم وعندما نقرأ النص نجد أن شريفة كانت لها مصاحبات ومصادقات مع رجال كثر أو لهم كان الشاب البرازيلي الذي التقته في تركيا والثاني هو "يعقوب" زوج أختها والثالث هو "إلياس" الشاب المجند والرابع هو شخصية "عمي مزيان" ليخبرنا بأن هذه المصاحبة والمعاملة أي معاملة المرأة لصديقها الرجل هي "فن كفن القتال وفن القنص وركوب الخيل وفن الكذب".

ولعمري كأني به (السارد) يريد أن يقول بأن العلاقة بين المرأة والرجل هي كالعلاقة بين الطريدة والصياد ليتعين لنا من خلال النص الروائي أن المرأة هي الطريدة والرجل هو الصياد وهذا الذي تؤكده لنا شخصية "الغزالة" المحنطة التي أحضرها "الشاب المجند" صديق شريفة والتي تقول عنها هذه الأخيرة "فاشل هذا الصياد الذي قنصها وغبية هذه الغزالة لأول مرة أدرك الشبه بيني وبينها وبما هو الغباء...".[2]

[1] م س: يصحو الحرير، أمين الزاوي، ص 09.
[2] م ن، ص 117.

فالمرأة في رأيه غبية لأنها تقع في شباك الرجل، وهذا الأخير فاشل لأنه هو ذاته الذي تقوم المرأة بترويضه وتدجينه على الرغم من وحشيته كما فعلت شهرزاد مع شهريار لنكون أمام تلك النظرة التي ترى بأن المرأة هي عدوة الرجل لأنها تهادنه وتروضه وهذا الذي تدل عليه الجملة القادمة "وركوب الخيل وفن الكذب".

إذ لطالما رمز للرجل في فحولته وقوته بالفرس وكأنه يريد أن يقول بأن الرجل متوحش إلا أن المرأة بمكرها ودهائها تستطيع تدجينه وترويضه إلى أن تمتطي ظهره وإذا تسنى لها ذلك تتوانى في خيانته وهي بذلك تشغل نفس النموذج الذي تحدث عنه العقاد كثيراً.

ونستدل على هذا بعبارة "وفن الكذاب".

فهي إذاً اللعوب الماكرة والمخادعة فهذه المرأة التي منح لها السارد شرف الحكي هي شهرزاد اليوم، شهرزاد "يصحو الحرير" لنلمح في كلام السارد نفس اللهجة المتجذرة في المخيال العربي وفي الثقافة الذكورية.

أخرج الروائي المرأة من اللغة فتحققت له السيادة في التعبير من خلال صناعة الكتابة، فراح يصوغ شخصيته الفنية "شريفة" كما يحلو له حتى صارت "يصحو الحرير" بمثابة العصارة الثقافية عن المرأة وعواطفها وجسدها.

لم يكتف السارد بتصوير "شخصية شريفة" كما يريد بل تولى التحدث بالنيابة عنها فقد قام بكتابة المرأة في لغته "هو" وليس من داخل لغة المرأة حتى صارت "شريفة" بطلة الرواية وهذه المرأة مجرد "موضوع أو أداة رمزية قابلة للتوظيف والترميز، والتحميل الدلالي الذي يدور دائماً حول قطب مركز واحد هو **(الرجل)**".(1)

حتى بدا لنا "أمين الزاوي" كالشيخ النفزاوي ذا ثقافة ذكورية تمنح العقل، الفكر، اللغة والكتابة للرجل وتتصدق على المرأة بالحكي مجرد الحكي فقط وهذه هي الميزة التي تربط "شريفة" بطلة "يصحو الحرير" بشهرزاد "ألف ليلة وليلة".

(1) م س: المرأة واللغة: عبد الله الغذامي، ص 35.

فشهرزاد تكلمت وسردت ولكن لا نعلم إن كانت هي التي ألقت أيضاً لكن إذا كانت "ألف ليلة وليلة" نصاً حكائياً معروف الأم مجهول الأب فإن "يصحو الحرير" وليد معروف الأم والأب معاً وهذا هو الفرق.

لنستنتج بأن "يصحو الحرير" من خلال خطابها المقدماتي وعنوانها هي رواية المرأة والجنس وهذا الذي حاولنا الوصول إليه من لحظة طرقنا لهذا الموضوع والمقدمة هذه من النوع المنفصل الذي يقوم بإضاءة بعض الأفكار ويقرب المعنى للقارئ وهي ذاتية من توقيع المؤلف تفسيرية إذ تقوم بتفسير أفكار ومواقف الشخصية الورقية شريفة لنعثر على الفكر الإيديولوجي للمؤلف والتي مفادها أن المرأة هي أضعف من الرجل لكنها ماكرة وأن المرأة علامة دالة على الجنس.

تفاعل الجســـد والســـرد:

كسر "أمين الزاوي" كل الحواجز وافتض كل العبارات واســتعان بكومــة مــن الأجساد العارية لبناء كونه السردي "يصحو الحرير"، فالجسد هو الذي يؤنــث العــالم السردي في هذه الرواية بل هو الذي كتب هذا النص ولعل العلاقة بين الكتابة والجــسد هي نفسها العلاقة بين القلم والقرطاس.

يكون الجسد في أحيان كثيرة قرطاساً لأقلام الآخرين لتوشم عليه الكلمات وبــه تتأسس أحداث الرواية وأزمانها وتتنوع أمكنتها وكلها محكومة بما ينجم عن هذا الجسد من سلوكات، لذا ارتأينا محاولة مقاربة هذا النص السردي المستعصي عن الإمساك من هذه الزاوية زاوية الجسد الفائر بالرغبة الجنونية.

إذ علينا أن نقرأ الرواية ونحدد مفهومنا لمكوناتها انطلاقاً من الأفعال البدنية التي تنجم عن الجسد، إذ لا نفهم اللفظي إلا إذا ربطناه ببعد البدئي ليساهم الجسد في سيرورة الأحداث مؤسساً لوضعية زمنية تنبثق من إفرازات هذا الجسد متمثلة في الاســتذكارات أحلام والاستيهامات.

مؤسساً للأحداث انطلاقاً مما يصدر عنه (الجســد) من سلوكات متحــرراً مــن إرغامات النفعي الوظيفي إلى المتعي الذي ينقل الجسد من نهــار الحركــة والــضجة والانهماك في أداء العمل إلى سكونية الليل وسمر الحكي واسترخاء الجسد في وضعية حبلى بالرغبات المحمومة اللاهثة وراء الجنس ولا شيء غيره.

لذا تراءى لنا تقديم قراءة ولو جزئية للوحدات المسرودة ضمن العمل الإبــداعي وقد قادنا هذا التركيز على عناصر معينة من هذه الرواية ومساءلتها باعتبار أنها تشكل نسقاً فرعياً ضمن النسق العام للنص السردي "يصحو الحرير" منطلقين في ذلــك مــن تصور أولي للمعنى محاولين تحديد مجموع الإمكانيات الدلالية لهذه الواقعة (الحــدث).

وكنا قد مهدنا لظاهرة الصورة الفنية في الفصل الثاني من هذه الرسالة إذ تمت لنا المعرفة بأن الصورة الفنية (الأدبية) في السرود الأدبية تجمع بين الواقــع الحقيقــي الثابت وبين المتخيل الشخصي للروائي والذي يصدر عنه رؤية سردية ذاتية ليــصبح

الجسد متاحاً للسرد والعرض معاً، إذ تثير فينا هذه الصورة تساؤلات عدة وفرضيات لا تكاد تخبو لتتفتح على قراءات مختلفة انطلاقاً من تصور معين.

إلا أن هذه القراءات ليست مطلقة لأنها تنبع عن مخيال شخصي قد تختلف مع رؤية الكاتب، وقد فصل إلى الدلالة التي رمى إليها السارد، وقد نتجاوز ما كان مرسوماً في وعيه لأنه كما يرى عبد المالك مرتاض نتعامل مع لغة ثرية وكلما تعمقنا في تحليلنا لها زادها ذلك ثراءً وعطاءً فما إن نصل إلى دلالة حتى تتفتح أمامنا دلالات أخرى.

مشبهاً سيرة الكتابة الروائية بسيرة الذرة المنشطرة والمتشظية إلى ما لا نهاية من الجزيئات[1] فالكون الروائي هو النواة الأولية والكلية التي تتفرغ عنها جزيئات أخرى ولا يتأتى ذلك إلا بإمعان الفكر واختراق المحجوب وقراءة ما وراء أستار اللغة لكي نكون بصدد عملية تأويلية و"**التأويل هو في نفس الآن سيرورة في التكوين وفرضية للقراءة وإجراء تحليلي**".[2]

ولا يمكن أن نجد تأويلاً جاهزاً يمشي جنباً إلى جنب مع الرواية إنما ننطلق من فرضيات على وجه الاحتمال كعتبة لعملية التأويل وعليه لا يمكننا أن نجد تأويلاً مطلقاً ولا يمكن قراءة "الواقعة السردية" إلا ضمن نسق معين ويستحيل تأويلها بمعزل عنه فتتعدد الأنساق مرتبط بتعدد المسارات التأويلية.

الحدث التأسيسي هو نواة السرد منه ينمو النص السردي ويمتد من الأنساق بحيث تكون قابلة للقراءة ضمن أسس متعددة إلا أن التأويل لا يحلل الواقعة أو الحدث السردي من خارج معزولة عن السياق الذي أفرزها فهي عملية استحضار للسياق أي كلما قلنا سابقاً تحضر الغائب في صورة حاضرة ليصبح هذا السياق ذاكرة خاصة للحدث السردي.

ولا نهدف من وراء هذه القراءة إلى إعادة شرح مكونات العالم السردي إنما هي محض محاولة منا لتتبع الآثار التي تتركها الذات (الجسد/الشخصية) والتي "يفيض عنها

---

[1] أنظر القصة الجزائرية المعاصرة: عبد المالك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، دت، ص 125.

[2] م س: الجسد ومقتضيات المشهد الجنسي: سعيد بنكراد، ص 01.

النص في الفعل السردي وفي الفعل الوصفي تركيبا ودلالة وصياغات للأوضاع التـــي تشكل معقولية هذا الكون ومقبوليته".[1]

ومن خلال هذه الإضاءة سوف نعمد إلى مقاربة النص السردي "يصحو الحرير" من هذا المنظور أي أن النص يقدم لنا الجسد الإنساني مسروداً ومعروضـــاً بـــل فـــي مختلف وضعياته وحالاته.

سردية الجسد:

حيث تبدأ يصحو الحرير بعملية سرد الجسد على لسان امرأة تسقط عن جسدها الأنثوي كل ما بداخله وتعريه تماماً لتقف أمام المرأة تنظر إلى الـــصورة التـــي تطـــل عليها من داخل هذه الأخيرة، ولعلها تريد تعرية المعنى بتعريتها هذه للجسد، إذ يـــتحكم في هذا النص "يصحو الحرير" جسد أنثوي فالراوي امرأة تحكي عن جسدها وبالتـــالي فهي تسرد جسدها ورغبتها الجامحة في الجنس.

ليصبح الجسد هنا ذا بعد إيروسي يخرج عن إرغامات النفعـــي إلـــى المتعـــي باعتباره بؤرة تظهر فيه وعبره ذوات وأشياء أخرى والتي تؤثث العالم السردي فهـــو النموذج الثابت الذي تنطلق منه وتلتقي عنده نماذج أخرى مستوعباً بذلك جملـــة مـــن الأفعال والأوصاف لتحيلنا إلى قيمة أساسية تقوم عليها احتمالات وفرضـــيات العـــالم الدلالي وإمكانية تحققه.

ليكون الجسد في هذا النص المسرود حاضراً في كل شيء وبكل أبعاده، حاضر في ذكريات وأحلام وسفرات ورسومات شريفة في رقصها وفي سكرها وفـــي عريهـــا أيضاً ليغدو الجسد بذلك موضوعاً للسرد بل يزيد على ذلك حتى يصير هو ذاته السارد والمسرود له. كل الأحداث تدور حوله "ولا شيء يوجد خـــارج مـــا تثيـــره الكلمـــات والأوضاع أو ترسمه الأفعال في صورة (اللـــذة) لا تنتهي عند نقطة بعينها"[2] فهي تبدأ من الجسد لتعود إليه منتهية عنـــده.

حيث بلغ الجسد أوجه في هذه المحكية مما يسمح لنا إدراجها ضمن أدب الفراش أو فيما يسمى بالرواية الإباحية الإيروتيكية.

---

[1] م س: الجسد ومقتضيات المشهد الجنسي: سعيد بنكراد، ص 01.
[2] م ن، ص 01.

يحكي الملفوظ السردي "يصحو الحرير" حكاية جسد ملتهب علـــى وقـــع أقـــدام الرجال بلغة "وقحة ومتواطئة" يمتزج مدادها بالدم والصديد وهي تنقل وشم الذاكرة إلى رسم الكتابة مما يستعصي على قارئها الفصل بين نبض "الفراش" ونبض "الـــصفحـــة" أو تلمس المسافة بين فورة التجربة وسخونة الذكرى المسترجعـــة".(1)

كل الأفعال الصادرة عن هذا الجسد تتلخص من بعدها الوظيفي (النفعي) لتلـــوذ بكل ما هو متعي وتبدأ أحداث النص المسرود ليلاً كوظيفة استلزامية تجمع بين سكونية الليل وسكونية الحكي باعتبارها النقطة الصفر للحدث، فالسكون إما أن يكون مؤســـساً للكلام (الحكي) أو منتهياً من الحدث كما أنه بمثابة الدرجة الصفر مؤســـساً لـــسيرورة الأحداث واتجاهها.

إذ تبدأ المحكية في شكل تداعي حر يمارس علـــى بطلـــة الخطـــاب الروائـــي "شريفـــة" أو حروف الزين أو بشرى، كما يرى أمين الزاوي في ســـيرورة اســـترجاع تنطلق من "أن أحكي لكم" الآن، يدل على اللحظة الآنية التي توجد فيهـــا الشخـــصية، ينطلق الحكي من الحاضر الساكن سكون الليل وسكون جسد شريفة لتعـــود بنـــا إلـــى الوراء في شكل لواحق عبر شريط ذكرياتها مخرجة كل ما في جوفهـــا، إذ تريـــد أن تكسر كل الحواجز والطابوهات، تريد أن تعترف بكل شيء، تريد أن تبطل تلك النظرة الإقطاعية للمرأة والتي مفادها أن المرأة مجرد جسد يـــشتهى ويحظـــر عليـــه الكـــلام والبوح: "أن أحكي لكم معنى ذلك أنني أنزع عن جسدي المصبوب هذا كـــل أشـــيائي الداخلية، لن أسكت، أواجهني في المرآة، أبكي حتى أفتت الطوبة التي في الحلق...إنها هنا وهناك طوبة موجودة ثابتة لكنها غير متموقعة".(2)

إلا أن اعترافات شريفة لم تأت هكذا جزافاً بل ربطت هذا باللقب الـــذي أطلقـــه والدها عليها "حروف الزين"، هذا اللقب الذي وجده في أحد كتبه القديمـــة.

"حروف الزين" ذاك هو اسمي، أبي هو الذي أعطاني هذا الاسم، عثر عليه بين صفحات واحدة من كتبه الضخمة ... أن تحكي فتاة مثلي منحها أبوها عاشـــق ديـــوان المتنبي ورحلة ابن بطوطة وكتاب الله الحكيم اسما هكذا: "حروف الزين"، فحالها كحال

(1) م س: الجسد والمعنى: هشام العلوي، ص 13-14.
(2) م س: يصحو الحرير، ص 10.

الماشي في الوحل بحذاء مثقوب، هكذا بدت لي الصورة وأنا أواجه ما يطل علي من هذه المرأة".[1]

إنما في هذا إيحاء بأن شريفة بطلة الرواية على قدر كبير من الجمال تشبه فيه جمال النساء العربيات بحكم أن العرب منذ القديم احتفوا بالجسد الأنثوي وجماله وتغنوا به كثيراً، بل وصل الأمر بهم إلى أن تسموا كل عضو من أعضاء المرأة بأحد الحروف الأبجدية في اللغة العربية، إذ "شبهوا الحاجب بالنون، والعين بالعين، والصدغ بالواو، والفم بالميم، والصاد والثنايا بالسين، المضفرة بالشين...".[2]

هذه هي الحروف التي تعبر عن جمال المرأة في صحراء العرب، وشريفة هذه الشخصية السردية قسم لها من هذه المعايير الحظ الوفير باعتبارها امرأة تملك جسداً جميلاً، له ما يثيره من رغبة في قلوب الرجال وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تلك النظرة الذكورية التي تعتبر أن المرأة جسد جميل خلق لمتعة الرجل وإراحته، وهذه نظرة قديمة كنا قد أفضنا الحديث عنها في الفصل الأول، ولعل الذي يدعم رأينا قولها "عثر عليه بين صفحات واحدة من كتبه الضخمة...عاشق ديوان المتنبي ورحلة ابن بطوطة...".[3]

فهذه الكتب التي ذكرتها شريفة هي كتب تراثية قديمة، وهذه النظرة الذكورية كذلك قديمة.

ليصبح الحكي بالنسبة "لشريفة" هو نفسه البوح أن تنزع عن جسدها كل أشيائها الداخلية لتعرضها على الملأ وتواجه نفسها في المرآة لترى صورتها الحقيقية، لترى وضعها أيضاً، لتتخلص من تلك العقوبة التي سلطتها عليها الثقافة الذكورية الجائرة، ومن هنا كان الجسد في هذه المروية موضوعاً للسرد وموضوعاً للوصف وموضوعاً للاستذكار والاستباق والاستيهام وموضوعاً للغة أيضاً.[4]

فمواجهة المرآة هو بمثابة الاعتراف لأن المرآة صادقة لا تخفي شيئاً وهي عاكسة للواقع الداخلي للشخصية البطلة.

---

(1) م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 10.
(2) م س: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 72.
(3) م س: يصحو الحرير، ص 10.
(4) أنظر م س: مقال: الجسد والسرد ومقتضيات المشهد الجنسي: سعيد بنكراد، ص 02.

الجسد الأنثوي هو محرك السرد والوصف في الخطاب السردي "يصحو الحرير"، في حركته وسكونه، في تألمه وتأوهه، في استرخائه، نومه وصحوه، إنها حكاية يلعب فيها الجسد كل الأدوار فهو الرسالة، المرسل والمرسل إليه، هو السياق وهو الراوي وهو الذي يوزع الأدوار، جسد حافل بالأحداث يحمل على عاتقه هموم الاتصال والانفصال مع الأخير (الرجل).

فهي رواية الفراش، وما لمحنا فيها غير نبض الفراش والاحتفال الكبير بالسرير كمكان محتضن للذة والرغبة، وسوف نأتي على مناقشة هذه النقطة فيما بعد، فالجسد هاهنا هو السارد "قالت"، والمسرود والمسرود له في الآن ذاته عبر الاسترجاع ينطلق الحكي من ذات حاضرة من فعل حاضر في حركة استرجاع لتوزع فيما بعد السرد إلى ذات أخرى وشخصية أخرى هي شخصية الوالد: "وحين عثر عليه جاءني ضاحكاً ومبتهجاً: (لقد وجدته، إنه لا يليق إلا بك)".[1]

من هنا تبدأ بسيرورة الحكي وتوتر الأحداث لأنها تؤسس للحاضر وتترقب المستقبل وتعود كذلك إلى الماضي، كل هذه الوضعيات والاتجاهات تنبثق من جسد شريفة، هذه الذات الأنثى والذي يشكل نقطة البداية التي توصلنا إلى النهاية حيث يبدأ الحكي منه ليعود إليه في نهاية المطاف "عرق جسدي وهو في مائه **!!!**"[2] لتقول: "برد جسدي".[3]

وهما معاً يشكلان مساراً سردياً ومرتكزاً للحظات تأمل وصفي "ترقص بإيقاع شجره خوخ مزهرة، جسدها النحيف المشهي كحلوة "كبريس" أو قطعة "كيت كاط..."."[4]

فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدلالات وتتناسل الإمكانات السردية[5] طامحين من وراء هذا للوصول إلى الصورة الكلية التي يظهر من خلالها الجسد الأنثوي، إذ لا يتبدى لشريفة أنها جميلة إلا إذا ثملت وارتخت وتطاير شعرها دون

---

[1] م س، يصحو الحرير، ص 10.
[2] م ن، ص 205.
[3] م ن، ص 207.
[4] م ن، ص 36.
[5] أنظر م س: مقال: الجسد ومقتضيات المشهد الجنسي: سعيد بنكراد، ص 02.

نظام في شكل من أشكال الحرية، فلا تجد هذه الحرية إلا إذا ثملت، لأن النبيذ يذهب العقل ويساعد على التحرر من كل القيود بعيداً عن الكبت الاجتماعي، ترى نفسها جميلة لأنها جزء من الطبيعة والنبيذ كذلك جزء من الطبيعة، والبطلة "شريفة" الشخصية الورقية لمحكية يصحو الحرير لا تكون على طبيعتها إلا عندما تثمل، مسقطة عن جسدها كل السلوكات المنافقة لتبدو صفحة مفتوحة على الملأ.

من هنا يبدأ الحكي ويبدأ الوصف وتشخيص المشهد لنقف بذهول أمام صورة فوتوغرافية لم تلتقطها عين كاميرا هذه المرة، صانعة هذه الصورة تسمى اللغة، مشخصة صورة الجسد الأنثوي في حالة استرخاء، حبلى بالرغبات ليغدو الجسد من هذا المنظور موضوعاً للغة، لغة جديدة في تراكيبها وألفاظها حيث لا يفهم اللفظي من هذه اللغة إلا من خلال ما يصدر عن هذا الجسد من أفعال وسلوكات بدنية، من هزات وإيماءات وآهات".[1]

وها هي شريفة تقول: "مرات أخاف من نفسي، لا أجدني جميلة إلا حين أشرب نبيذاً، أرتخي على هذه الزربية التي أهداني إياها صديق من غرداية بلاد الخوارج ويتطاير شعري دون نظام، لحظتها أواجه المرآة كما أنا الآن وأبكي بفرح ألقاني في تلك التي تطل علي".[2]

من هذا المشهد تتأسس بقية المشاهد وتتضافر بقية الأحداث في سيرورة متواصلة سواء عبر سيل الذكريات أو سيل الأحلام والاستيهامات ليصبح الجسد بذلك محفلاً لأسمى الأفعال، إلا أنه يجب أن نشير بأن هذا المقطع أو هذا المشهد من النص السردي لا يصف الرغبة وإنما هو حدث تأسيسي لفعل الرغبة، وهذا انطلاقاً من التحديد الوظيفي للعضو الواحد من الجسد بحكم أنها ليست الرغبة إنما هي الأدوات المساعدة على تحقيق فعل الرغبة.

فالأيدي الناعمة والجسد المسترخي والشعر المتطاير هي أدوات للرغبة لأن الرغبة تبقى سراً مطلقاً لا يمكن إدراكه إلا من طرف الشخص ذاته، فهذه هي بمثابة الممهدات للحدث الجنسي حيث تفقد أعضاء هذا الجسد بعدها النفعي لتدخل ضمن

---

[1] أنظر: م س: الجسد ومقتضيات المشهد الجنسي: سعيد بنكراد، ص 02.
[2] م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 11.

خاصية متعية حتى تتخلص يدي "شريفة" من العمل النفعي (الرسم، الطبخ، العمل ...) مصطبغة بطابع إيروسي، جنسي، "متعـــي" إذ تقول: "لا شيء في هذه الغرفـــة ســـوى يدي الجنسيتين، الإيروتيكيتين كما يحلو لممو أن يصفهما".[1]

لتزيد في وصف يد "يعقوب" وهي تحط على فخذها مرتجفة، إذ تـسقط عنهـا وظيفتها النفعية وهي العمل ذو الفائدة إلى وظيفة متعية غرضها إيقاظ الرغبة لتـصبح مجرد يد جنسية فقـط.[2]

وكلما طال حديث العلاقة بين المرأة والرجل في حدود المحظور تسقط عن هذه العلاقة كل الأفعال النهارية العادية لتدخل خانة الأحداث الليلية التي يكون الجنس بطلها وبؤرتها التي تتفرع عنها بقية الأحداث سواء أكانت السابقة أو اللاحقـة.

كما تتبني بموجبها معظم الشخصيات ليسمح لها بالولوج إلى مـسرح الأحـداث إلى أماكن خاصة جداً، أماكن اللذة.

كانت بداية العملية السردية باسترخاء في جسد شريفـة، بفعل النبيذ واسـترخاء في جسد المدينة "وهران" وفي جسد النهار أيضاً "هذا المساء الداكن الذي في الخـارج وتوأمة هذا المساء الغامق الخانق الذي في الداخل نشفا وجهي وخربـا أسـفل عينـي بمسحة رمادية أو زرقاء".[3]

فسكون الجسد هو جزء من إيماءاته، والجسد في حـالات وجـوده ووضـعياته المتعدة والمتنوعة يحتاج إلى حالة سكونية تكون مولدة للرغبة، والرغبـة "هـي هـذه الحالة النفسية الديناميكية، هي هذه الحركة أو الحادثة الداخلية، هذه الكثافة الـشعورية المشحونة بالصور والأشكال والاستيهامات والمشارع".[4]

من السكون ينبثق الحدث ويتفجر الكلام، إذ هو سكون مؤسس للكلام والإيماءات والفعل وكذلك الحكي، فهي لحظة يخرج فيها هذا الجسد من إرغامات الفعل الـوظيفي

---

[1] م س: يصحو الحرير، ص 94.
[2] م ن، ص 45.
[3] م ن، ص 10.
[4] مقال: الرغبة والجسد: روجيه دادون: تر: محمد أسليم، مجلة علامات، ع$_4$، 1995، ص 05.

(النفعــي) واللوذ بكل ما هو متعي، في النوم، الجنس أو شرب الخمر، إذ "تتحد النقطة الأولى للسرد وعلى أساسها يجب أن نقيس حركة السرد أو أشكال انتشاره".[1]

وإذا تتبعنا أحداث الرواية ندرك أنها تبدأ ليلاً وتنتهي نهاراً، "وقبــل أن تطفــئ مصباح الغرفــة ...".[2]

فمصباح الغرفة المضاء يدل على فترة زمنية معينة تتلخص في الليــل، وهــذا الليل الساكن مؤسس لما سيأتي من أفعال وهو العلاقة بين شريفة ويعقوب زوج أختها، والعلاقة إذاً تخرج من طابعها العملي إلى طابعها المتعي "كانت حروف الزين ترتجف، استسلمت لأحضان الرجل، قبلها على خدها أربع قبل ثم انسحبت من ذراعيــــه..."[3] لنتأكد من هذه العلاقة في الحوار الداخلي الذي نجم عن شريفــة لأنها تمنــت لــو أن زوج أختها يرجع إلى منزلها من أجل غرض آخر "وحين خرج يعقــوب وفــي يــده المصحف الشريف شعرت برجفة تمنيت أن يعود فيحتضنني ويكــسر ضــلوعي، ... الحقيقــة أنني لم أهتف له من أجل أن يأخذ الكتاب إن بالقلب شيئاً آخر".

لم أكتشف أنني أحب يعقوب إلا حين خلصني من خوفي، شعرت ولأول مرة أن وجوده في هذه المدينة له معنــى ...".[4]

لنلمح تلك العلاقة غير البريئة بين الساردة وزوج أختها لتذكرنا بأسطورة شهيرة في الأدب المصري وهي قصة "الأخوين" والتي ملخصها هو المراودة التي قامت بهــا زوجة الأخ الأكبر نحو الأخ الأصغر.[5]

إلا أن المعنى بالمراودة والاستجابة هو زوج الأخت وليس أخ الــزوج، يتغيــر جنس الشخوص فقط لنلمح ذلك التناص بين هذه الأسطورة و"يصحو الحرير".

بينما تتقطع هذه الأفعال أو الأحداث بمجرد ما ينقضي الليل ويبزغ النهار ليسقط عن الجسد ذلك العري ليعود إلى طبيعته النهارية، ذلك الجسد المستور المغطى الــذي يقوم بأفعال نفعية، عملية، والذي يقص علينا أحداثاً نهارية وها هي بطلة الرواية تطبق

---

(1) م س: الجسد ومقتضيات المشهد الجنسي، سعيد بنكراد، ص 03.
(2) م س، يصحو الحرير، ص 15.
(3) م ن، ص 15.
(4) م ن، ص 16.
(5) أنظر م س: أزمة الجنس في القصة العربية: غالي شكري، ص 06.

ذلك في وصفها للمسيرة التي قام بها جمع من الناس "يمرون ويمرون منظمـــين فـــي صفوف طويلـــة، بعضهم بل أغلبهم يحمل في يده مصحفاً".

يمرون وفي عيونهم نظرات كره لكـــل الـــذين مـــن حـــولهم، نظـــرات حقـــد أيضـــا...".(1)

ويتواصل هذا الوصف لشخوص المسيرة دون أي وصـــف لعـــري أو لعلاقـــة جنسية، وهذه من بين الأفعال النهارية، فهي تنقل لنا بعض الأجزاء الدقيقة للحياة عامة، إذ تصل إلى وصف صوتهم المخيف ونظراتهم الحاقـــدة وألبـــستهم الأفغانيـــة وحتـــى أحذيتهم ثم تذهب في نقل الوقائع الحاصلة في الملهى الذي تقول أنه يسمى بـــــ "بـــار السلام".

لتصف لنا جري الأطفال وراء المسيرة، ويستمر هذا السرد لوقـــائع المـــسيرة ولشخوصها ليستغرق سبع صفحات، وما إن يجن الليل حتى تبدأ شريفة بطلة الروايـــة تسرد وتعرض لنا بعض المشاهد ليعقوب زوج أختها ويتمثل هذا في نقلها لكلامه عـــن أختها و"انتقاداته الحادة والجارحة لزوجته أي أختي التي يتهمها بأنها لا تعرف ممارسة الجنس ولا الحديث الجميل وأنها غير مثقفة وغير نظيفة، كان يقول لي دائماً:

أنتمـــا لم تولدا من رحم واحـــد.

... يحرك رأسه يغرس عينيه في عيني، ... أعرف أن يعقوب غير سعيد مـــع أختـــي وأنه يريدني أنـــا ...".(2)

يبدأ هذا السرد أو العرض لعلاقتها بيعقوب ليلاً والعلامة الدالة على زمن الليـــل هو نشرة أخبار الثامنة التي تتحدث عنها شريفـــة.

فالليل فيه "وقعت أغلب اللقاءات والنشاطات الجنسية التـــي اعتمـــدها المحـــور الحالي، ويبدو أن ذلك لم يكن اعتباطاً بل عن قصدونية، فهل اختيـــر الليـــل ؟ أم هـــل فرض نفسه ؟ ويحسن أن نسأل المدونة الجواب".(3)

لتسرد علينا "شريفـــة" محاولة المراودة التي تلقتها من أخ يعقوب.(4)

---

(1) م س، يصحو الحرير، ص 19.
(2) م ن، ص 24.
(3) م س، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة: عبد الصمد زايد، ص 378.
(4) أنظر م س، يصحو الحرير، ص 29.

هذا ولأن الليل باعث على إخراج المكبوت أو هو كما يعتبره علم النفس "رمزا للاوعي لذلك يطفو فيه الغابر الدفين من الذكريات على صفحة الخاطر (...) وتتفتح فينا بفضله عيون سماوية في مثل رفعة النجوم أو أكثر".[1]

وهذا ما يفسر انطلاق الحكي مع بداية كل ليلة، ونرصد هذا في كل صفحات الرواية، إما تسرد أحداثاً أو تصف أشخاصاً وأحداثاً أخرى، تسرد جسدها وأجساد الآخرين الذين يماثلونها عريا، واصفة علاقتها الجنسية تارة مع الشاب المجند "إلياس" وتارة[2] أخرى مع الإيطالي ومرة أخرى تسرد جسد أختها وزوج أختها[3] وأجساد أناس يقابلونها في شقة أخرى[4] ولتسرد لنا كذلك جسدا والديها وهو الذي كنا قد تحدثنا عنه في الفصل الثاني من هذه الرسالة ضمن الصورة الفنية.

ولتسرد لنا جسدها عبر شذوذها الجنسي وقيامها بالعادة السرية في كل من الصفحتين 88 و89 وكلها أحداث تبدأ مع بداية الليل كما تصرح بطلة الملفوظ السردي ممتدة من الصفحة 85 إلى غاية الصفحة 90.

ولم نود إدراج هذه المشاهد لبذاءتها واحتراماً لمقروئية البحث وأخلاقيات القارئ، لذا اكتفينا بالإشارة لها والإحالة لها في الهامش فقط.

وما إن يبزغ الفجر حتى تخمد هذه الأحداث وتنقطع سيرورتها وكأننا مع إحدى قصص ألف ليلة وليلة، هذا ما نصادفه في الرواية من خلال الكلام الذي جاء على لسان الراوي (شريفة)، "رن المنبه سبع مرات ... الوقت ... الوقت، ... شرب قهوته بسرعة ... خرجت إلى السطح، بدت المدينة ماكرة، ضحكت في داخلي، إنها ليست مدينة البارحة ليلاً، كما السرير ليس سرير البارحة ليلاً.

طارت الغرفة الوحشية من مكانها ... ماتت تفاصيل سرير أختي وزوجها، سأنتظرها هذا المساء ... لأنتظر مشهد الليلة ... إذا جاء الليل".[5]

---

[1] م س نقلاً عن: المكان في الرواية العربية: عبد الصمد زايد، ص 378.
[2] أنظر م س: يصحو الحرير، ص 35- 42.
[3] أنظر م ن، ص 89.
[4] أنظر م ن، ص 88.
[5] م ن، ص 91.

ونكتفي بهذا القدر على أننا سنواجه مثل هذه المشاهد كثيراً ولربما تتداخل في العناصر التي اتخذناها أرضية لهذا البحث لأننا سنصادف الجنس في المكان وسوف نصادفه أيضاً فيما يخص بناء الشخصيات الروائية وتفاعلها مع هذا السرد الجنسي في هذا المتخيل، إذ هي محكية على لسان امرأة وقد بحث لها صاحبها عن صيغة تتمثل في اعترافات امرأة تروي أهم مراحل سيرتها الذاتية وبضمير المتكلم معتمدة على البوح والاعتراف، وتتموقع الأنا قوية وعنيفة أحياناً عبر قناة الذاكرة ... حيث الرواية تخوض معركة السرد الذاتي منذ البداية حتى النهاية".[1]

وهذا الذي نلمحه في بداية الرواية، إذ تقوم الساردة بعملية بوح وكنا قد أشرنا إلى هذا فهي عبارة عن سير ذاتية على لسان امرأة حيث لعبت الأنا الساردة دوراً كبيراً في "الإطلال على الحياة الداخلية للشخصية الساردة".[2]

وكأننا أمام سرد نسائي تعرض فيه المرأة جسدها على الملأ لتثير الرغبة في المتلقي.

- لكن السؤال الذي يطرح نفسه: ما مدى مصداقية أحداث هذه الرواية يا ترى ؟
- هل حقاً توجد شخوص في الواقع تماثلها شخوص هذه المحكية ؟
- هل يمكن لفتاة جزائرية، عربية، مسلمة أن تتمنى الزواج من والدها ؟

وكأننا أمام الرواية العائلية للعصابين والتي تبدأ بمرحلة للأبوين ثم مرحلة الشك في قداسة الوالدين بسبب نقص الرعاية نفسه الذي حدث مع شريفة بطلة يصحو الحرير "نفوري من الزواج سببه معاملات أبي لزوجاته الكثيرات ... كان يطلق ويتزوج ...".[3]

لتكتشف البطلة بأنها امرأة، أنثى من الجنس الضعيف وأخاها رجلاً من الجنس القوي "على العكس من ذلك كان أخي يذكرني دائماً بأنوثتي ويصفها ويعتبرها لعنة

[1] م س، هوية العلامات: شعيب حليفي، ص 136.
[2] م ن، ص 136.
[3] م س، يصحو الحرير، ص 56.

كبرى سقطت على رأسه وعلى العائلة برمتها، أذكر أنه صفعني ذات يوم لا لشيء إلا لأنه صادفني أنظر إلى وجهي في المرآة، ...".[1]

لتتحيز شريفة إلى صف والدها إذ تنشأ تلك الرغبة الخفية في تنحية الأم والانفراد بالأب، إذ تنطلق الأم من الأب وتتوق البطلة الزواج من أبيها "حين طلق أبي أمي في الأشهر الأخيرة كنت أنتظر هذا الحدث"[2] لتقول لنا بأنها تريد الزواج من والدها "وأنا أنتظر عودة أبي بعد العشاء سكنتني فكرة رائعة، فكرة حارة ونارية جمرة: لقد قررت أن أتزوج من والدي، لماذا لا نتزوج ونرحل نحن الأربعة إلى مدينة لا تفتح أبوابها إلا في ساعات محددة"[3] وهذا ما يسمى بعقدة إلكترا التي تحدث عنها فرويد.[4]

والجسد باعتباره علامة لا تتحقق دلالاته إلا من خلال الشكل أي إلا إذا ألغينا الأشكال المتصلة بالجسد (الجسد المغطى) بحيث يفقد الجسد معناه عندما يكون مغطى باللباس، لنأخذ مثل "الحجاب" هو يفقد الجسد شكله: تجاويفه ونتوءاته إذ يصبح كتلة واحدة بدون شكل دون معنى مثل قطعة الجبس التي لا شكل لها عند شريفة، "وباردة كجثة ميت هذه الكتلة الجبسية التي تواجهني ..."[5] تشبه الميت في كفنه أي افتقار المعنى، وهذه هي المرحلة الأولى التي تكون بمثابة العلاقة بين اللاشكل ⇐ اللامعنى، "مخيف هذا القماش بلا لون وباردة كجثة ميت هذه الكتلة الجبسية التي تواجهني".[6]

فهي فاقدة للمعنى بفقدانها للشكل هي بدون شكل وبدون معنى، ولا يتحقق المعنى أو الدلالة لهذا الجسد إلا عبر اتخاذه شكلاً واضحاً غير معوم متمثلاً في لحظة العري فهي لحظة انكشاف بعد، وبين الحالة الأولى (اللاشكل) والحالة الثانية (الشكل) أي بين حالة الحجب والعري تتراوح حالات المعنى بين الفقر والإشباع.[7]

---

(1) م س: يصحو الحرير، ص 84.
(2) م ن، ص 57.
(3) م ن، ص 79.
(4) أنظر م س: القراءة وتوليد الدلالة: حميد لحمداني، ص 181.
(5) م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 93.
(6) م ن، ص 93.
(7) م س: مقال: الجسد، اللغة وسلطة الأشكال: سعيد بنكراد، ص 12.

فالمرحلة الأولى تضعنا أمام وضعية ولادة ومخاض عسير للمعنى، ولادة المعنى من اللامعنى، فشريفة في الشارع ليست شريفة في شقتها وعلى سريرها، وشريفة في النهار ليست كشريفة في الليل، في النهار تحكي عن جزيئات الحياة العامة، عن الشارع، عن المسيرة، عن الإرهاب، عن جدتها وأخيها، عن والدها، عن الغزالة والرسم والنحت، تحكي لنا عن جارها المصري وزوجته.

تحكي لنا عن جنون أختها وطلاق والديها، عن رحلتها إلى تركيا ودمشق، عن رحلتها إلى الصحراء "بشار" لا لشيء سوى في لحظة حجب، حجب لجسدها فهي تتعدى هموم جسدها لتسرد لنا جزيئات الحياة خارج جسدها.

والمرحلة الثانية تضعنا أمام فائض للمعنى، إذ يرى سعيد بنكراد أن العامة تطلق على المرحلة الأولى عبارة "الكفن"، إما الحالة الثانية فتطلق عليها عبارة التصريح بالممتلكات، فالكفن يمثل درجة الصفر أو ما تحتها، أما التصريح فيكشف لنا كل الأوراق، فالكفن "هو حالة موت، موت للجسد وموت للذات وموت للمعنى، والتصريح حالة تدليل متسارع وشغوف يملأ كل مساحات النص الجسدي، إذ الحالتين معاً تمتلكان تأويلاً مسبقاً".[1]

فالجسد المكسو يحكي لنا حكايات وأقاصيص خارج هذا الجسد متعلقة بأجساد أخرى، أما الجسد العاري فيشكل حالة وجود خارج مقتضيات الحكي وخارج مقتضيات النص "إن الجسد العاري يدرك جوهره بعيداً عن فعل السرد، إنه يتخلص من كل حكايات الكون ليحكي قصته: تتقلص داخله كل الأشياء إلا أشياؤه، وتموت كل الرغبات لديه إلا رغباته، زمان واحد وفضاء واحد ولا ذات سوى اللحظة المدركة خارج أسوار الزمن العادي".[2]

وكنا قد أشرنا إلى أن حكايا شريفة تبدأ ليلاً، فهو مكان واحد والفضاء كذلك واحد هو فضاء الشقة والغرفة والسرير واللحظة المدركة الجنس مع يعقوب أو مع "ممو" أو البرازيلي.

[1] م س: مقال: الجسد، اللغة وسلطة الأشكال: سعيد بنكراد، ص 12.
[2] م ن، ص 13.

إذ نجدها في موضع آخر لا تحكي لنا إلا عن جسدها وعن المجند في لحظة عري مشبوهة تحكي عن جسدها العاري وعن أجساد تماثلها في العري.

فأمين الزاوي هو واحد من الروائيين الحاذقين، فهو يرسم "جميع الخطط التخييلية اللعوب ليجعل قراءه أيضاً متورطين في القبول بارتكابه لتلك الحماقات الممنوعة حتى وإن كان كل ذلك محض خيال في خيال".[1]

إذ من غير الممكن تقبل فكرة زواج فتاة جزائرية مسلمة من والدها بالإضافة إلى تلك العلاقات الشاذة وخاصة الزنا بالمحرمات والمتمثلة في علاقة الأخت شريفة بأختها "فاطمة"، علاقة الأخت فاطمة بعمها "قمر الدولة"، إذ تحكي لنا ذلك قائلة: "وعن أختي فاطمة وعلاقتها الهيامية بعمي قمر الدولة وعن خلوتهما وجنونهما الذي لا يشبهه جنون"[2] وكأننا أمام رواية كتبت من أجل الآخر، كتبت لقارئ معين هو القارئ الغربي إذ من المستحيل أن تلقى هذه رواجاً في أوساط القراء الجزائريين لأنه من غير الممكن تصديق هذه الأحداث ولا نحسب أنها موجودة في أرض الواقع لأنها من النصوص السردية التي تقصد إقحام الجنس في الرواية، فلا نبرح هذه الصفحة حتى نجد أنفسنا نقرأ نفس الشيء في الصفحات الموالية خصوصاً وأن الرواية كتبت باللغة الفرنسية، لغة الآخر فهي رواية من أجل الآخر تتوق إلى الشهرة والربح السريع كما سبق وذكرنا في الفصل الأول، وإلا فلماذا كان التعبير بهذا الأسلوب ؟

ويحق لنا التساؤل في النهاية: ما الفائدة التي قدمتها الرواية ؟ هل أعطتنا البديل عن هذا المجتمع، هل نبهتنا، هل طرحت القضية بشيء من التحذير، هل نبهت إلى أخطار الزنا ؟

---

[1] م س: القراءة وتوليد الدلالة: حميد لحمداني، ص 206.

[2] م س: يصحو الحرير، ص 75.

دلالـــة المكـــان:

يعتبر المكان شخصية من شخصيات النص السردي، إذ ينال قدراً لا بأس به من الاهتمام عند السارد ليبدو أكثر بروزاً من الشخصية في أحيان كثيرة باعتباره علامة من العلامات الدالة على أسلوب الروائي في الكتابة.

يكتسب المكان أهميته لكونه مسرحاً تقع فيه الأحداث وتتوتر إلى أن تصل ذروتها.

فقد أصبح المكان عنصراً سردياً مهماً في الرواية، فلم يعد مجرد ديكور يجمل الرواية مثلما كان يعتقد في القديم بل أصبح عاملاً مثله مثل أي شخصية سردية بناءً وفعالاً في الرواية هذا فضلاً عن كونه كما قلنا علامة دالة على السارد وعلى أسلوبه في الكتابة ولا ريب في هذا إذ كثيراً ما نشعر عقب قراءتنا لبعض الأعمال السردية لبعض الروائيين أن أمكنة معينة تتردد في كتاباتهم بل ترافقهم في مسيرة الكتابة ليغدو تناول المكان بصفة خاصة يمتاز بها كل روائي لكننا لا نجزم بذلك حيث يتفاوت الكتاب في تناولهم للجسد.

إذ يحرص السارد على اتخاذ بؤر مكانية معينة مسرحاً لأحداثه واختلاف الأمكنة في المحكي متعلقة باختلاف الأحداث وحسب الرؤية السردية للروائي لتتراوح بين أمكنة مغلقة وأخرى مفتوحة ويمكننا أن نصنفها كذلك حسب الزمن إذ نجد أمكنة نهارية وأخرى ليلية.

لكننا لا نبغي دراسة المكان في كل أبعاده في هذه الوريقات وإنما الذي يهمنا هو تفاعل المكان مع الجسد حيث يتخلص المكان بدوره من الوظائف أو الوقائع النفعية ليصبح مكاناً لتعاطي اللذة وطلب المتعة من النهار المثقل بالحركة والمتعب ليصبح المكان من هذه الزاوية كحاوية لأفعال الليل ومن هنا نستطيع أن نقول بأن المكان "ليس في ذاته وإنما بالزمن الذي مر به وبالحركة/الإنسان التي تشغله وتلونه".[1]

وإلا فقد المكان معناه وأصبح مجرد ديكور تزويقي جامد لا يقدم ولا يأخذ من الرواية شيئاً.

---

[1] جماليات المكان في الرواية العربية: شاكر نابلسي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 286-287.

ولا نرغب في إقامة مقارنة بين الكتاب في طريقة ودرجة تناولهم للأمكنة وإنما نبغي من وراء هذا تقديم إضاءات أولية لأمكنة أمين الزاوي.

والملاحظ في هذا النص السردي الذي بين أيدينا هيمنة الأمكنة الحميمية التي يسود فيها الجسد باعتباره مكاناً، إذ من المعروف أن الجسد والمكان يدخلان في علاقة جدلية وتفاعلية وتناظرية في أحيان كثيرة. "فهذه الأمكنة تحوي قبل كل شيء أجساداً بشرية ذات أرواح تتعطش للحب".[1]

وتدخل الأمكنة أو الفضاءات النصية في علاقة تناظرية كما قلنا مع الجسد باعتبارهما حاويتين للشخوص وللأحداث كذلك، فالجسد لجسد آخر والمكان يشبه في بعديه البرافي والجوافي، فالعلاقة بين المكان والجسد تبدو "على قدر كبير من الجدل لاسيما حين تأخذ شكلاً شعرياً ينهض على التخيل، إذ يمنح العلاقة صفاء أكثر وحيوية أعمق وغنائية أعلى على النحو الذي يصبح فيه المكان وطناً للجسد والجسد يلغي خارجه أي إحساس بثراء المكان وغناه وحساسيته".[2]

الجسد مكان يسمح بأن يولج من طرف الآخر والله سبحانه وتعالى يقول في كتابه العزيز: "وهو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها"[3]، فالمرأة جسد يسكنه الرجل والرجل موطن للمرأة، فالإنسان "جسد والجسد مكان وهو شاغل أساسي ووعاء مستقل وكينونة فردية واجتماعية ... وأحسب أن حوار الأمكنة لا يستقيم البتة إن لم ننظر إلى الجسد من حيث هو مكان".[4]

يمتد الجسد في رواية يصحو الحرير على كل مكان ونعثر على طغيان الأمكنة المغلقة في هذا النص السردي وإنما هذا لم يأت اعتباطاً أو عرضا، فالعملية مقصود إليها قصداً لأن الأماكن المغلقة تتيح للسارد أن يعرض لنا الحياة الداخلية لشخصياته السردية، فكلما ضاق المكان تسنى لنا الغور في سراديب النفس الداخلية للشخصية، فالانغلاق "في مكان واحد دون التمكن من الحركة تعبير عن العجز وعدم القدرة على

---

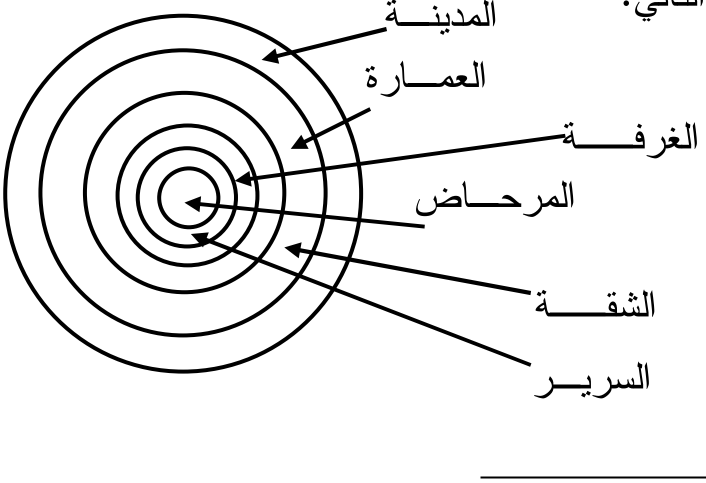
[1] م س: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ، ص 22..
[2] فضاء المتخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده: زياد أبو لبن: دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة العربية، 2004، ص 39.
[3] سورة الأعراف، الآية 119.
[4] جدلية المكان والإنسان والزمان في الرواية الخليجية: عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص 276-275.

الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، أي مع الآخرين بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة، فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها...فمن هذا التنوع في البنية المكانية للرواية نستشف رؤية الروائي لعالمه".[1]

هذا ما يبرز لنا جلياً في هذه المحكية إذ تلعب الغرفة دوراً هاماً في تطور الأحداث وفي إيضاح العوالم الداخلية للشخصية من ضيق وشعور بالوحشة وشوق وكذلك إلى الهروب من الواقع الضاغط أي العالم الخارجي الذي تعيش فيه الشخصية للهروب من الشارع لتتقلص هذه الغرفة إلى مجرد سرير بل ليصبح السرير هاجساً لدى الشخصية حتى أصبح "حاوية مكانية من حاويات الأحداث والشخصيات في هذه الرواية وأهميته ليست في وجوده كديكور في الرواية ولكن كفاعل وكمكون روائي، ومن هنا فقد قام السرير بقطيعة وانفصال مع مفهومه كديكور روائي".[2]

إلا أنه من المهم قبل أن تأتي على تحليل كل مكان من أمكنة النص الروائي "يصحو الحرير" على حدة نود أن نشير إلى وجود نوعين من الأمكنة على أهميتها: المكان المرجعي (الواقعي) والمكان المتخيل.

المكان المرجعي أو الواقعي هو المكان الذي نعيش فيه والذي تفنن أمين الزاوي في رسمه حتى في أدق تفاصيله، إذ لم يكتف بالبلد والمدنية فقط بل راح في تصويره هذا إلى أن لمس أصغر نقطة في التكوين المكاني "السرير" إذ تضيق الدائرة المكانية كلما اتجهنا نحو هذا الأخير إلى أن يبلغ بوصفه هذا أضيق الأمكنة وهو "بيت الخلاء" وفق الشكل التالي:



(1) بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص 77.
(2) م س: جماليات المكان في الرواية العربية: شاكر النابلسي، ص 280.

إذ كلما اتجه السارد في رسمه أصغر الأماكن السردية ضمن نسق عمودي في وتيرة تنازلية من الأكبر إلى الأصغر، وكلما تقدمت عملية الإضاءة المكانية من طرف السارد أحسسنا بتوغلنا في دوافل الشخصية وكلما ضاق المكان كان تصعيداً للحياة النفسية للشخصية في أدق دقائقها.

إذ يرصد لنا السارد شعور الشخصية "شريفة" اتجاه الخارج والداخل "هذا المساء الداكن الذي في الخارج وتوأمة هذا المساء الغامق الخانق الذي في الداخل نشفا وجهي وحزبا أسفل عيني بمسحة رمادية أو زرقاء".[1]

إذاً هذا الرصد للوضع المكاني في الخارج والذي هو الشارع والمدينة بصفة عامة يحيل إلى الداخل أي داخل الثقة وداخل الغرفة وداخل الداخل أي داخل الأغوار النفسية للشخصية، فالجو الداكن الغامق والخانق المتواجد خارج الغرفة وداخلها هو نفس الجو الذي تعيشه شريفة شخصياً وهو ما جعلها تحس بالضيق وهو نفسه الجو الذي شف وجهها وخرب أسفل عينها بمسحة رمادية أو زرقاء لنحس بذلك الضيق والاختناق والوحشة أيضاً.

فهناك بعض الأمكنة التي توحي بأجواء معينة حتى يصبح المكان في حد ذاته بطلاً ويصبح تفككه وبيان دلالاته عملاً نقدياً مهما لبيان سيماته وطرائق البشر في التعامل معه[2] إلا أن هناك من يفضل خلق أمكنة متخيلة لتكون حاضنة لأحداث رواياتهم ولا تمت للواقع بصلة حتى يصبح المكان وليداً شرعياً للكاتب له مطلق الحرية في التصرف حياله وتحميله الدلالات التي يصبو إليها لتعزيز رؤيته من أجل تبليغ ما له من رسالة.

وإذا جئنا إلى مدارسة النص السردي "يصحو الحرير" نلقي التركيز الكبير للسارد على الأماكن المرجعية حيث يصادفنا التحديد المكاني بمناطق ومدن تعرفها ونعرف سيماتها كوهران، تلمسان، بشار، دمشق، ... والسؤال المطروح هنا هو: ما مدى إمكانية تماثل هذه الأمكنة من حيث هي دوال لغوية مع ما تحيل إليه في الواقع ؟ هل وهران "يصحو الحرير" هي نفسها وهران "الجزائر في صورتها الحقيقية" ؟

(1) م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 10.
(2) أنظر: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ، عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 18.

مع العلم أن الفن ليس تصويراً فوتوغرافياً للواقع إنما هو تجسيد للواقع من وجهة نظر المؤلف، إذ يصبح ذا أبعاد أعمق من كونه مجرد واقع محمل بالدلالات والرؤى، فالفن خيال يربطه بالواقع خيط رفيع لكنه ربما لن يكون هو هذا الواقع.(1)

على الرغم من أن "وهران" يصحو الحرير هي مكان مرجعي في الرواية إلا أنه حتماً يحمل عدة دلالات ورؤى شخصية للروائي، وإذا كان الأمر غير ذلك فما الذي يبرر لنا اختيار أمين الزاوي لهذه الرقعة الجغرافية بالتحديد من هذه الأرض الشاسعة المترامية الأطراف ؟ إنما الذي يهمنا في هذا المقام هو إبراز أمكنة اللذة في هذا المحكي وهي الأمكنة التي تحظى بخصوصية تامة إذ هي مغلقة بنوع من السرية فهي أماكن شخصية لا يحق لأحد اقتحامها أو محاولة إفلاسها، إذ "يزاول فيها الإنسان أفعالاً وأعمالاً بعيداً عن أعين الناس ومراقباتهم، ولاسيما تلك الأعمال المتعلقة بالجسد والجنس".(2)

ظلت هذه الأماكن من المحظورات الاجتماعية وكذلك السردية إلى أن جاء عصر الصورة الذي قام باختراق هذه المحظورات وهذا ما نراه في الأفلام الأجنبية ذات الطابع الافتزازي الجنسي، فشارك الأزواج والعشاق أماكن لذتهم وهذا ما نلحظه على مستوى الخطاب الروائي يصحو الحرير لدرجة تقاسم فيها "شريفة" الشخصية البطلة في الرواية أختها وزوجها مكان لذتهم لتنام معهما في نفس الغرفة وعلى نفس السرير وهذا ما يثير العجب وهو نفسه الذي يسمح لنا بإقحام هذه الرواية ضمن أدب الفراش لأنه يمثل التأثير الذي تقوم به الأفلام الجنسية لأنه يقدم لنا مشاهد جنسية في لحظتها الميكانيكية إلى درجة التشخيص: "إني خائفة من الشراشق البيضاء ... عليك، أن تحضر أختي –حروف الزين– كي تنام معنا على هذا السرير، إني خائفة، إني خائفة **!**".(3)

يأتينا هذا العرض للأقوال عن طريق الشخصية البطلة شريفة أو حروف الزين ساردة أجساد الآخرين والمقربين، كأختها وزوجها وصديقها ... وهذا لم يأت عرضا

(1) أنظر م س: جماليات المكان في رواية حنان الشيخ، ص 19.
(2) م ن، ص 21.
(3) م س: يصحو الحرير، ص 31.

وإنما يتكرر في سيرورة لا تنقطع وهذا كله لشد "الانتباه وتركيز البصر وصولاً إلى هيكلة النص أي بعثه بعثاً أيقونياً في المجال البصري للتلقي بحيث يتحول إلى كيان مجسد يعاني بصرياً مثلما نقرأ ذهنياً".[1]

فهذه المحكية هي رواية الجسد والمكان والشخصية عن جدارة، فهي رواية "الحجر السرية" والتي عمدت "شريفة" على فتحها إلى حد الانفلاش، وسوف نأتي على مدارسة هذه الأماكن كلا عن حدة لكن هذا لا يمنعنا من رصد أنواعها ووظائفها في هذا النص السردي لنعثر على ثلاثة أنواع من الأفضية النصية: مغلقة، شبه مغلقة، مفتوحة.

إنما بطرقنا لهذه الأنواع من الأمكنة نطمح إلى الخروج ببعض الرؤى السردية الشخصية للسارد.

أ/ الأماكن المغلقة:

ونعني بها تلك الأماكن السرية، وهي الأماكن التي يزاول فيها الفرد خصوصياته ولعل ممارسة الجنس هي من أخص خصوصيات الشخص، ولا نبغي من وراء هذا التعرض إلى الأماكن المغلقة التي تمثل السجون وغيرها من الأماكن التي تنعدم فيها الحرية وإنما على العكس من ذلك، فالأماكن المغلقة التي تم لنا رصدها في هذه الرواية هي الأماكن الأكثر حرية بالنسبة للشخصية من غيرها (المفتوحة) التي يفتعل فيها الشخوص رغباتهم دون رقيب أو حتى خوف من الرقيب، إنها أماكن اللذة المنزوية والمعزولة عن المجتمع عن المدينة، عن الشارع، ... إنها أماكن خاصة وذاتية جداً.

ومن أهم هذه الأماكن نجد: أ) البيت أو الشقة، فهذا الفضاء النصي يكشف لنا مفهوم "الجنس" والمرأة والأمومة...باعتبارها رمزاً للفضاء الشخصي الذاتي[2] كما سبق وقلنا إذ تصبح الشقة دلالة على المرأة مكتسبة ذلك الطابع الرحمي للأمومة لانغلاقها وابتعادها عن الخارج، وباعتبارها الملاذ والمأمن الذي يلوذ إليه الإنسان هرباً من قسوة العالم الخارجي مشحونة بدلالات البدائية يوم لم يكن للإنسان منزل يأويه

[1] م س: فضاء المتخيل ورؤيا النقد: زياد أبو لبن، ص 39.
[2] أنظر م س: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة: عبد الصمد زايد، ص 374.

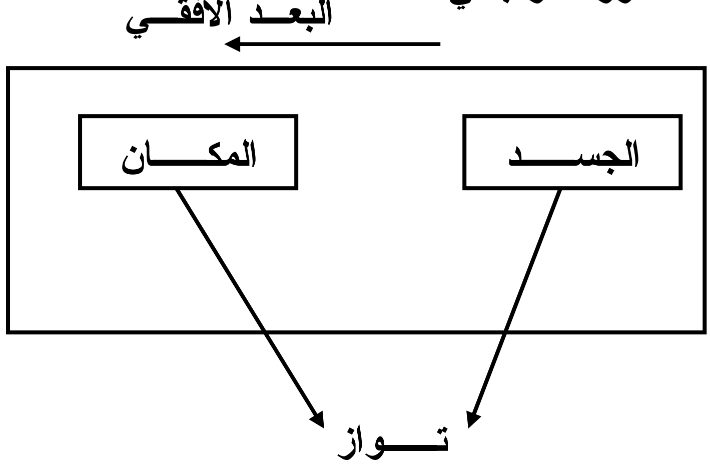
"وهي بذلك مشحونة بمعاني البداية لاضطلاعها بإيواء الملاذ وخصائصه يثبت أنه اتخذ هيئة الفضاء الرحمي الأمومي فهو منغلق مثله".[1]

تدخل الشقة في علاقة تناظرية مع المرأة، أي مع الجسد وتأخـذ شـكلاً أفقيـاً لكونهما الاثنتان جسداً يسكن طلباً للراحة والأمان "شقة وامرأة بدون رجل جريمـة لا تغتفر".[2]

ضمن علاقة توازي وتناظر بين الشقة والجسد، فالشقة حيز مكـاني ومـوطن للسكن وجسد المرأة كذلك موطن للسكن، الشقة أنثى والمرأة أنثى كذلك، الـشقة مـلاذ ومرفق من مرافق الراحة والمرأة كذلك مسكن للرجل وباعث للراحة بالنسبة له.

لنكون أمام توطين للجسد وجسدنة المكان حيث "يكتسب الجسد معينة تتناسب مع معمار هيكله الفيزيقي البراني وسعة هندسته العاطفية الجوانية"[3] أما الشقة أو البيت أي المكان فإننا نلاحظ أن السارد أسقط عن الجسد كـل "أعـضائه ومـشاعره وحالاتـه الوجدانية على المكان"[4] ضمن بعد عمودي وآخر أفقي حيث يتوازى الجسد مع المكان في البعد الأفقي وتقاطع معه في بعده العمودي في محور مركبي وآخر استبدالي وفـق الشكلين الآتييـن:

المحور المركبـي:

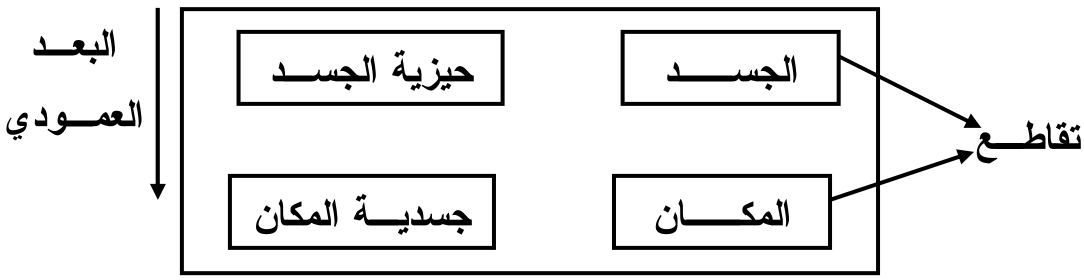


الشكل رقم (01)[5]

[1] أنظر م س، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، ص 375.
[2] م س: يصحو الحرير، ص 113.
[3] م س: الجسد والمعنى: هشام العلوي، ص 62.
[4] م ن، ص 62.
[5] م ن، ص 49.

هذا فيما يخص المحور المركبي الذي يتوازى فيه جسد شريفة مع الشقة (المكان) باعتبارهما مكانا كما سبقت الإشارة إليه، أما في المحور الاستبدالي الذي يتحول الجسد إثره إلى مكان من خلال تشبيه أعضائه ببعض أعضاء المكان، مثل الأعمدة والتجويفات والنوافذ...وجسدنة المكان إذ يكون تشبيه بعض أعضاء الجسد ومشاعره على المكان مباشرة وفق الشكل التالي:

المحور الاستبدالـــي:



الشكل رقم (02)[1]

لنكون أمام ظاهرة التقاطع بين المكان الذي يستحيل إلى جسد والجسد الذي يتحول إلى مكان ليستحيل المكان (الشقـــة) حتى ذلك البناء ذو الأربع جدران المصنوع من الاسمنت المسلح والحديد حتى ذلك الجماد إلى مكان حافل بالأحداث إلى مكان يشهد اللذة ويحتضنها إلى مكان يحمل "الرغبة واللذة، إذ يكونان وحدهما لا يشاركهما في المكان أحـــد".[2]

وتعود للقول بأن المكان لا يكتسي أهمية وفاعليته في ذاته وإنما يحظى بهذه القيمة انطلاقاً من تواجد الشخوص التي تقوم على تأثيث عوالمه والمشاركة في إنتاج الأحداث وسيرورتها ضمن هذا الكون السردي.

فالشقة والغرفة و"السرير" فضاءات نصية عاطلة في محكية "يصحو الحرير" إن هي خلت من عنصر اللذة ليزيد امتداد الجسد على هذا النص حتى يفرض عليه كامل السيطرة، فالجسد هنا هو الموضوعة المركزية التي تتفرع عنها الموضوعات الأخرى في هذا الخطاب السردي وهو الذي يكسب المكان والزمان أهميتها داخل هذا العالم اللغوي.

---

(1) م س، الجسد والمعنى، ص 49.

(2) م س: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 22.

كما يمكننا تصنيف الفندق ضمن الأماكن التي تشبه المنزل أو الشقة، فالفندق والشقة يحملان نفس الدلالة إذ هي مكان يكتسب فيه الشخص الحرية بعيداً عن الرقيب وافتعلت شريفة الجنس مع المسافر البرازيلي في تركيا في فندق لأحد الفلسطينيين الذين استوطنوا تركيا في غرفة من عرفه بل في غرفة الشاب البرازيلي على وجه التحديد "كانت الليلة مع أنطونيو قصيرة وناعمة كالحلم ... وضع رأسه فوق فخذي ... كان وديعاً يسمع كطائر الزرزور الباحث عن حرية ترسله إلى السماء، حين نام، على رؤوس أصابعي انسحبت إلى غرفتي".[1]

هذه الغرفة التي احتضنت اللذة هي نفس الغرفة التي تلوذ صاحبتها بها للفرار من حيث صاحب الفندق "... انسحبت إلى غرفتي التي حاول أن يفتحها على بقوة الفلسطيني صاحب الفندق وصاحب البطن المتدلي".[2]

لنكون أمام ظاهرة غريبة جداً، إذ نستشف من وراء الرؤية السردية للسارد من خلال تعامله مع الشخصيات، إذ نجد الشخصية البطلة "شريفة" تثني على الشخصية الأجنبية وتصفه بالوداعة "كان وديعاً يسمع كطائر الزرزور..."[3] على النقيض من ذلك نلمح انزعاجاً ونظرة سوداوية وتشاؤمية اتجاه كل من هو عربي مسلم، ولعل شخصية الفلسطيني صاحب الفندق تثبت ذلك إذ تصف نظرته بالخبيثة فتقول: "لم يعجبني صاحب الفندق لأنني قرأت في عينيه أشياء خبية ومراوغة".[4]

وصاحب الفندق هو الشخصية الفلسطينية الذي حاول أن يفتح غرفتها بقوة إذ تقول: "...انسحبت إلى غرفتي التي حاول أن يفتحها علي بقوة الفلسطيني صاحب الفندق وصاحب البطن المتدلي"[5] وسوف نتعمق في هذه النقطة في المبحث الموالي من هذا الفصل والذي سنعالج بموجبه الشخصية.

سبق وأن تحدثنا عن المنزل فقلنا أنه يعرفنا على مفهوم الجنس وكذلك المرأة لأنها موضوع الجنس بالإضافة إلى الأم والتي هي رمز للأم المنجبة.

---

(1) م س: يصحو الحرير، ص 12-13.
(2) م ن، ص 13.
(3) م ن، ص 12.
(4) م ن، ص 13.
(5) م ن، ص 13.

ليعود الجنس إلى دلالاته الأولى في تعبيرها عن بدائية الإنسان عن حالته الأولى في عريه وسذاجته وصفاء عواطفه رمزاً للخصوبة والنماء وبالتالي الحياة إنما هذه المرة لن يكون في شقة شريفة داخل غرفتها بل سيكون ذلك عبر استذكارات شريفة والذاكرة الطفولية بكل ما تحمله من تصدعات في مشهد وشم في ذاكرة شريفة في غرفة ولكن البيت يختلف هذه المرة إنه بيت العائلة موطن الطفولة.

لتسرد بموجبها العلاقة الجنسية بين والديها وهنا يمكن أن نسقط ما جئنا به فيما يخص المنزل كونه ذا بعد رحمي وكونه يضم دلالتين، الأولى تعبر عن مفهوم الجنس في المكان والثانية تضم المرأة باعتبارها موضوع الجنس أو أداة له، وما احتضنت الرواية المرأة إلا واحتضنتها كأداة للجنس واقتصر فعلها على هذا المجال فقط.

ومع إطلالة ضوء الفجر تتلصص شريفة على أبويها اللذين يقاسمانها وإخوتها نفس الغرفة "أمي وأبي يفعلان كل فجر شيئاً ما **!** صوت المهلل هو الذي يوقظ فيهما هذا الشيء الذي يفعلانه خفية وكأنما على عجل، كأنما يسابقان تهليلات المهلل الضرير مؤكد أن الأمر الذي يفعلانه خفية لا علاقة له بالصلاة، كنت أفتح عيني فيهما فأسكت وأراقبهما حتى ينتهيان من ذلك الشيء بانتهاء صوت المهلل".[1]

إذ يتحول الجنس من عدم مشروعيته في منزل شريفة إلى مشروعيته في منزل الوالدين، ليواجهنا المكان منزل العائلة وكأنه يتقاطب مع منزل شريفة الذي هو مكان يماثله في المعمارية لكنه لا يماثله في درجة الحرية والعزلة والتفرد.

فإن كانت شقة شريفة باعثة على الحرية المطلقة للشخصية لدرجة تمنح لها الحق بممارسة الجنس غير المشروع مع أي كان فإن منزل العائلة يسحب منها تلك الرخصة، فهناك الرقابة العائلية لتبرز لنا تلك النظرة الذكورية للمرأة من خلال معاملة والدة شريفة لزوجاته اللواتي غنم منهن ما كان يريد ثم ألقى بهن في سلة المهملات، لنجد الشخصية "شريفة" تتأثر بهذه المعاملة وتعزف عن الزواج "نفوري من الزواج سببه معاملات أبي لزوجاته الكثيرات، هن ست ربما أو أكثر...كان يقول أنا لم أسمع

[1] م س: يصحو الحرير، أمين الزاوي، ص 55.

منه ذلك ولكنني متأكدة من ذلك: "إني مثل الرسول محمد صلى الله عليه وسلم خاتم الأنبياء والرسل، لم يعرف عدد زوجاته، أنا على سنة جدي الأول".(1)

نقرأ هذه الفقرة فتحس بدخول صوت آخر، صوت ليس بصوت شريفة، فهذه الأفكار ربما هي المؤلف إنما الذي يهمنا هو لماذا الرسول صلى الله عليه وسلم بالذات، ما الدافع لقول هذا وكلنا يعلم بأن الذي لا ينطق عن الهوى وإنما هو وحي يوحى، كيف لمعلم البرية ومنقذها أن يجهل عدد زوجاته ؟ ثم نحن نعلم بقضية تعدد زوجات الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو صلى الله عليه وسلم لم يتزوج امرأة إلا لحكمة وإما لأمر جلل فكيف إذاً يمكن أن نقول عن شخص الرسول صلى الله عليه وسلم وهو المنزه عن الخطأ وهو الذي عدل بين زوجاته واحترم رغباتهن وشعورهن **؟!**

فلا يوجد وجه للمشابهة والمقارنة، فكيف تحدث المقارنة بين شخصية سجل حياتها مليء بالعيوب والذنوب بشخص الرسول عليه الصلاة والسلام الذي غسل الله قلبه من النقطة السوداء **؟!**

إنما هذه إطاحة بشخص الرسول صلى الله عليه وسلم بالإسلام كذلك –والدليل على ذلك هذا المقطع "لم يجمع أبي بين امرأتين تحت سقف واحد، كان يطلق ويتزوج، يتزوج ويطلق، مطلاق ومزواج، اشتغاله مترجما محلفا في المحاكم سهل عليه إجراءات عملية الطلاق وزيجات الزواج، نثر فلوسه وأملاكه في مهور الزوجات وهدايا الأصهار وزرع ذريته من بناته في كل المغرب العربي وإفريقيا السوداء وفي الحجاز التي زارها مرتين، مرة للعمرة ومرة لأداء فريضة الحج".(2)

لتبرز لنا صورة الذكر المتسلط الذي يضرب المرأة ويعنفها "ضربها أبي ذلك المساء ضرباً مبرحاً...على الرغم من أن أبي ضربها كثيراً حتى ظلت كدمات على وجهها...".(3)

لنلمح ذلك التقاطب المكاني مرة أخرى، فشقة شريفة ليست كمنزل العائلة فهناك سيطرة ذكورية على الأنثى "على العكس من ذلك كان أخي يذكرني دائماً بأنوثتي

(1) م س: يصحو الحرير، ص 56.
(2) م ن، ص 56.
(3) م ن، ص 58.

ويصفها ويعتبرها لعنة كبرى سقطت على رأسه وعلى العائلـة برمتهـا، أذكـر أنـه صفعني ذات يوم لا لشيء إلا أنه صادفني أنظر إلى وجهي في المرآة ومـرة أخـرى حين فاجأني أقيس سروالاً من سراويله جن جنونه".[1]

فشقة شريفة التي منحتها الحرية المطلقة في الدخول والخـروج، فـي ارتـداء السروال وشرب النبيذ وتدخين السيجارة ومصاحبة الرجال تختلف كثيراً عـن منـزل العائلة موطن الطفولة، ذلك العالم الإنساني الأول كما يرى قاستون باشلار فإنه "ركننـا في العالم إنه كما قيل مراراً كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى".[2]

هذا المنزل ذو الطابع الرحمي الآمن يختلف من شخصية لأخرى، فهنـاك مـن تجده مصدراً للراحة والأمن يصبح عند شخصية أخـرى، فـضاء ضـاغط وطـارد للشخصية، هذا ما يتلخص في حياة شريفة داخل بيت العائلة، بيـت يرضـخ لقـوانين اجتماعية على الشخصية احترامه وعدم الخروج عن عاداته وهذه حال شـريفة معـا أخيها الذي حرمها من رؤية وجهها في المرآة.

المكان هنا واحد (المنزل) لكن دلالاته تختلف من "شقـة" شـريفة إلـى بيـت العائلة، فإن كان الأول أكثر حرية فإن الثاني يخضع لسلطة الرقيب وسلطة الـذكورة، وهو نفس البيت الذي يحترم فيه الغناء: "حين سمعتني أغني سـحبتني مـن ضـفيرتي وقالت: إذا سمعتك تفتحين فمك مرة أخرى سـأقص لـسانك، هـذه دار يحـرم فيهـا الغناء".[3]

لا تغني شريفة في شقتها فحسب بل غنت ورقصت وشـغلت جهـاز الـستريو ورقصت عارية مع صديقها الشاب المجند "ممـو العيـن" كما تسميه، "قال لي ممـو": هيا نرقص يا حروف الزين ... كانت بي أنا أيضاً رغبة الرقص الجنـوني، رقـص "أحيدوس، أو "الحميمـة" ...[4]

---

(1) م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 84.
(2) جماليات المكان: قاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط$_2$، 1984، ص 42.
(3) م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 81.
(4) م ن، ص 83.

ب/ الغرفة:

الغرفة في عالم السرد هي جزء من الفضاء النصي المنــزل أو الــشقة، فهــي زاوية من زواياه الذي عرفنا بها الروائي منذ البدء أو ليس هو مكان اللذة والرغبة هو المكان الذي يجمع العشاق والأزواج وهو المكان الذي احتضن شريفــة والبرازيلـــي[1] وشريفـــة و"ممو العيــن"[2] واحتضن "يعقــوب" وزوجته "فاطـــي"[3] وهــو المكـــان الذي احتضن الأب والأم[4] وهي الشقة التـــي رصـــدتها لنـــا شريفـــــة فـــي الـــشقة المقابلـــة.[5]

لتصبح الغرفة محتضنة للجنس غير المشروع، لتصبح الغرفــة وكــراً للفــساد والعنف والاستلاب والاستغلال وتصبح الغرفة مكان شاهد على سلوك همجي يقع مـــن ذات أقوى على ذات أضعف، ويتجلى لنا ذلك من خلال علاقة الجندي مـــع الـــضابط سليل ثورة التحرير والذي يحكي قصة المجند على مسامع شريفـــة: "كان الـــضابط – ياشيـــري– يتمنى ألا أشطب على رقم كان يتمنى أن تفرح اليومية أياماً كثيرة، أرقاماً أخرى، قال لي ذات ليلة إذ باغتني وأنا أشطب على الأيام من الروزنامة التي علقتهـــا أعلى الوسادة، أتمنى أن تنشب حرب شاملة حتى لا يسمح لكم بالخروج، كانـــت آثـــار السكر بادية عليه، تعرى كلية، طلب مني أن أفعل مثله ثم في جنون ما مزق الروزنامة وألقى بها من النافـــذة...".[6]

ليخرج الجنس في هذا المكان، الثكنـــة العـــسكرية، رمـــز القـــوة والـــسيطرة والاستغلال ومن غرفة الضابط إلى دلالة أخرى مفادها حسب رأينا أن الروائي أراد أن يخبرنا أن الجيش الوطني الشعبي الجزائري الشاب لازال خاضـــعاً لأوامـــر الـــضباط السامين الذين كانوا ذات يوم في جبهة التحرير الوطني "يشرب هـــذا العجـــل النبيـــذ بشراهة ويبكي بنهيق ويشتم الدين والدنيا بصوت رعدي متمنياً لو أنه ظل فـــي قريتـــه الحدودية يهرب السلع المفقودة والويسكي والأبقار والبنزين والألبســـة النسوية الداخلية

(1) أنظر م س: يصحو الحرير: أمين الزاوي، ص 12-13.
(2) أنظر م ن، ص 133.
(3) أنظر م ن، ص 89.
(4) أنظر م ن، ص 55.
(5) أنظر م ن، ص 88.
(6) م ن، ص 37.

خير له من شهادة الليسانس في الحقوق تقوده إلى الثكنة لأداء الخدمة الوطنية ليتزوج في الأخير بضابط معتوه وشاذ من الجيل الذي حارب فرنسا الاستعمارية وانتصر عليها.[(1)]

باعتبار أن الجيش لازال خاضعاً لها في علاقة استغلالية إذلالية، تحكمية، وما علاقة الرجل بالرجل إلا علاقة شاذة مفادها التحكم والإذلال وكأن الثكنة مكان يحكمه قانون الغاب، القوي يأكل الضعيف.

تذكرنا هذه العلاقة الشاذة بعلاقة الضابط الفرنسي بالجزائري بعطوش في رواية اللآز للطاهر وطار والتي ترمز إلى الاستغلال والاستعمار والظلم والاستعباد إلى أقصى درجة، ولعل أمين الزاوي في هذا النص الروائي يريد أن يبلغ لنا رؤية الخاصة فيما يخص العلاقة بين جبهة التحرير الوطني والجيش الوطني الشعبي لكون هذا الأخير تابعاً لها وأنها لازالت تتحكم فيه رغم شبابه وثقافته ومستواه العلمي.

لنلاحظ ذلك الفارق الدلالي بين غرفة شريفة وغرفة الشاب المجند في الثكنة، فغرفة شريفة مكان للحرية أما غرفة المجند فهو مكان ضاغط يقف منه البطل وقفة عدائية.

جـ/ السرير:

هذا الفضاء الضيق الذي تقوم شريفة بوصف أفرشته وشراشفه هو من بين الأمكنة الأكثر احتضاناً للذة فهو حاوية "مكانية من حاويات الأحداث والشخصيات في هذه الرواية وأهميته ليست في وجوده كديكور في الرواية ولكن كفاعل وكمكون روائي ومن هنا فقد قام السرير ... بقطيعة وانفصال ومع مفهومه كديكور روائي".[(2)]

فالسرير هو دال على الجنس واللذة الذي يحتضنها ويحتويها، ولم يطرح في الرواية كمكان تزويقي وإنما مكان يحدد لنا الشعور الداخلي للشخصية حتى يصل إلى أعمق نقطة في نفس الشخصية ليتكرر السرير في هذه الرواية كثيراً لكنه لا يحمل نفس

---

(1) م س، يصحو الحرير، ص 36.
(2) م س: جماليات المكان في الرواية العربية: شاكر النابلسي، ص 280.

الدلالة، فالسرير الذي يجمع "يعقوب وفاطي"[1] ليس نفسه الذي يجمع شريفة و"ممو"[2] فالأول يحتضن اللذة المشروعة والثاني يحتضن لذة غير مشروعة.

ليتحول السرير إلى حاوية لأفعال شاذة في ممارسة جنسية شاذة بين شريفة وأختها فاطي "أنا أحب أختي، هي توأمي، في الأيام الأولى لزواجها كانت تبكي الليل بطوله لا لشيء إلا لأننا انفصلنا عن بعضنا بعضاً ما عدنا نبيت متعانقتين عاريتين في سرير واحد".[3]

لم تسهب شريفة في وصف السرير الذي يضفي جمالية على الغرفة والشقة وإنما سردت لنا الأحداث التي وقعت على هذا السرير، فالسرير "ليس في ذاته وإنما بالزمن الذي مر به وبالحركة/الإنسان التي تشغله وتلونه".[4]

ليرصد لنا السرير أدق تفاصيل المشهد الجنسي في هذه الرواية ليكشف لنا عن العالم الداخلي للشخصية لأنه يلعب دور الملاذ الوحيد والخيار المتوفر.[5]

وكلما اتجهنا في تحليلنا إلى أصغر الأمكنة تمكنا من التعرف على المكبوتات الداخلية للشخصية. حتى يصبح القفص في مكان آخر فضاء للمكبوتات الجنسية، "مرات أفق أمام بائع الأقفاص الفارغة والعامرة فأدهش ... لا أجد تفسيراً لحالته تنتابني، حالة من فقدان الوزن والاتزان.

حمى **!!**".[6]

وخاصة فيما يتمثل في الطيور لأنها من المتعارف عليه أنها ترمز "للشهوات والليبدو، تلك القوة التي تفزع الأنا ويغالبها بالكبت[7] فالطيور صور الروح وهي "تمثل الشهوات وحين ترفرف في السماء فهي تشير إلى الانتظار بشغف".[8]

---

[1] أنظر م س، يصحو الحرير، ص 89.
[2] أنظر م ن، ص 133.
[3] م ن، ص 31.
[4] م س: جمالية المكان في الرواية العربية: شاكر النابلسي، ص 287.
[5] أنظر م ن، ص 280.
[6] م س: يصحو الحرير، ص 11.
[7] تفسير الأحلام: سيجموند فرويد، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، ط$_2$، 1969، ص 412.
[8] الأحلام عبر العصور: معجم تفسير الأحلام: بونغراكزج سانتنر، تر: كميل داغر، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص 397.

وهذا الذي تترجمه لنا شريفة أثناء تواجدها في تركيا "أعجبني منظر الأطفال الذين يبيعون الزرازير للسواح الذين يشترونها بليرات فيتكون رباطها ويتمتعون بطيرانها في السماء..".[1]

ليصبح القفص عبارة عن التقاليد والأعراف الكابتة لليبيدو باعتبار الطيور رمزاً لليبيدو والمكبوتات الجنسية، ويتحقق ذلك الانتظار المشغوف في اللقاء الجنسي الذي حدث بين شريفة والبرازيلي الذي وجدته في تركيا لتقضي معه ليلتها الأولى ثم تسافر بعد ذلك، فالقفص هو المكان الضاغط رمزاً للأعراف والتقاليد مما ولد لديها الحمى.

كما سبق وأن وذكرنا أنه كلما اتجهنا في تحليلنا إلى أضيق الأمكنة تمكن لنا الإطلال على أدق جزيئات الحياة النفسية للشخصية.

فيغدو المرحاض مكاناً للراحة بالنسبة لشريفة لأنه يوفر لها الخصوصية والانفراد "أطفأت نور المرحاض وأنا لا أزال بالداخل، شعرت براحة تامة لأول مرة أكتشف متعة المرحاض بالظلمة: الآن فقط أدركت لماذا أطلق العرب على مراحيضهم اسم "بيت الراحة"، لأول مرة يحسن العرب ويصبون في إطلاق اسم على مسم "... بيت الراحة، بيت الراحة ... ثلاثة مسميات أتقن العرب تسميتها: بيت الله الحرام وبيت المال وبيت الراحة".[2]

ليبدو هذا المكان هنا كمفر ومهرب ومأمن بالنسبة لشريفة التي تحينت فرصة خروج زوج أختها "يعقوب" وانشغاله لتفر إلى المرحاض لتحس فيه بالمتعة والراحة، ولطالما اعتبر المرحاض كذلك بالنسبة للشخصيات النسائية في السرد النسائي وكأن المرحاض هو "المكان الوحيد في البيت الذي تستطيع أن تخلو فيه مع نفسها، أن تكون وحدها، هكذا دون أي حضور جسدي لإنسان آخر".[3]

نحن مع الروائي فهي هذا ولكن ما وجه الشبه بين المرحاض وبيت الله الحرام ؟ إذ نحس في هذا نبرة تهكمية بالدين وبالمقدسات، لنعثر على هذا الانتهاك في الكثير من الصفحات وكأنه كما قال أحدهم: "يقع المتتبع لكتابات طائفة من أعلام الحداثة

---

[1] م س: يصحو الحرير، ص 11.
[2] م ن، ص 86.
[3] م س: جماليات المكان في رواية حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، ص 32.

العرب على عشرات الأقوال التي تربط الحداثة بالإلحاد ومعاداة الأديان والخروج عن قيم السلطة، دينية أو اجتماعية أو سياسية وتنظر إلى هذه الحداثة علـــى أنهـــا نزعـــة علمانية صرف لا يمكن أن يقوم تصالح بينهما وبين أي مقدس".[1]

وسنحصل على الكثير من هذه الأقوال التي تحمل هذه المدلولات لتقول الساردة: "أول ما يخرج من رحم الأم هو القضيب ثم تزغرد النساء سبع مرات لطلوع نور ... ثم بعد ذلك تنزل القطع الأخرى التي لا أهمية لها كالرأس والقلب والعينين وما تبقـــى من الجسد، تلك أشياء زائدة يمكن الاستغناء عنها في هذا المجتمع الإســـلامي المـــؤمن بالله وبجميع الرسل والأنبياء".[2]

فما علاقة هذا بالمجتمع الإسلامي المؤمن بالله وبجميع الرسل والأنبياء يا تـــرى ؟ أو تريد أن تقول لنا أن المجتمع الإسلامي هو مجتمع جائر لا يعتـــرف إلا بـــسلطة الذكر، أيا كان مجنوناً أو معوقاً وأنه أعلى درجة من المرأة كالذي نلمحه عند النفزاوي ولكن ما العلاقة بين هذا التصور المريض والإسلام كدين ؟ لنجد تشبيهاً آخر في غيـــر محله إذ يشبه الروائي "ممو العين" الشاب المجند الذي يرضخ لعلاقة شاذة مع الضابط وله علاقة مع شريفة، هذا الشخص المنحرف والشاذ ينسب لـــشخص الرســـول عليـــه الصلاة والسلام: "أنت شاب مثقف يا ممو ويبدو من حسن سلوكك أنك من أســـرة ذات أصول شريفة وشجرة أصلية جذرها متصل بشجرة النبي عليه الصلاة والسلام".[3]

هذا فيما يخص الأماكن المغلقة والتي أتينا على ذكرها وتحليلها، إذ ألقينا فيهـــا تصعيداً على المستوى الفني الذي يتلخص في المكبوتات الجنسية التي تـــسيطر علـــى شخوص الرواية والأماكن المحتضنة للمتعة واللذة، إذ كلما ذهبنا نحو الأماكن الأكثـــر ضيقاً توغلنا أكثر داخل الحياة النفسية للشخصية.

فكلما طرقنا مكاناً مغلقاً انفتح لنا عن لذة كانت تختفي وراء جدرانه، فالأمـــاكن المغلقة في هذه الرواية تحمل سيمياء الرغبة وقد درسناها وفق هذا المنظور لكـــن إذا

---

(1) خطاب الحداثة في أدب الأصول والمرجعية: جمال شحيد ووليد قصاب، دار الفكر، آفاق معرفة متجددة، ط1، 2005، ص 134-135.
(2) م س: يصحو الحرير، ص 99.
(3) م ن، ص 126.

نحن اتجهنا نحو الأماكن المفتوحة فهل سنجد النظرة نفسها ؟ أم أننـــا نـــصطدم بعـــالم آخـــر ؟

2- الأماكن المفتوحة:

الراحة التي تمتعت بها شريفة في المرحاض والحرية التي أتيحت لها في شقتها، في غرفتها وعلى سريرها ستبدأ في الحقوق لتخبو تماماً كلما توجهنـــا نحـــو الـــشارع لنحصل على تلك المفارقة كلما ضاق المكان كان أكثر راحة وحرية وكلما اتسع أصبح أكثر ضيقاً وضغطاً وكبتاً على الشخصية والذي يجعلها تقف اتجاهه موقفاً معادياً لكونه حاوية لشخصيات عديدة وبالتالي فهو نظام اجتماعي يخضع لقوانين وعـــادات وتقاليـــد المجتمع وبالتالي فهو يخضع للرقيب ويسبب نوعاً من الحظر على الشخصية لأنه مكان خاص بجنس معين من البشر هم الذكور وخاصة إذا كانت اللحظة الزمنية التي تعمـــه هي الفترة الليليـــة.

فهذا الخارج هو غير مسموح للمرأة، فمن يقطن هذا العالم الخارجي لا يتقبلون فكرة وجود أنثى معهم تقاسمهم الحيز ذاته.

فالشارع بالنسبة لشريفة يحتضن العنف والتطرف يحتضن الإرهاب، إنه مسرح للموت ومكان غير آمن "خفت أن تضيع مني "أنا" فلا أجدها في زحمة هذا الخلق عيون الناس الذين يمشون على يسارك أو على يمينك أو يتقاطعون معك كعيون الذئاب فهـــي حاجة جوع وعواء".[1]

لعل في هذا رمزاً إلى تلك العلاقة الإنسانية المضمحلة بـــين أفـــراد المجتمـــع المدني، إذ يتحين كل واحد منهم غفلة صاحبه كي ينقض عليه مثـــل الـــذئب "ووســـائد يضعون عليها رؤوسهم الملأى بالمكائد المنصوبة لرؤسائهم وللمسؤولين عليهم".[2]

إن دلت هذه الفقرة على شيء إنما تدل على تلك النظرة المادية السائدة في هـــذا المجتمع إذ لا وجود للقيم الإنسانية التي توجد في القرية كالضيافة والكـــرم والحمايـــة

---

(1) م س: يصحو الحرير، ص 84.
(2) م ن، ص 83.

والأمن والطمأنينة بل هي مدينة مزدحمة لكنها صحراء قاحلة في العلاقات الإنـــسانية ولعل في هذا "إشارة إلى فقدان الإنسان إنسانيته في المدينـــة".(1)

ليزداد شعور شريفة بالضيق والنقص اتجاه هذا المجتمع لأنه يعاديهـــا وينظـــر إليها تلك النظرة القاصرة والمعادية ويشعرها بالنقص الأنثوي "يعجبني أبي لأنه حـــين يتحدث عني لا يذكرنني بأنني "أنثـــى" في هذا المجتمع القضيبي".(2)

وإذ ذاك فهي لا تشعر بتلك الحرية التي تمتعت لها في شقتها ذلك المكان المغلق والمعزول لتزيد من تعميق ذلك الإحساس بالعزلة والاختناق في العبارات الآتية: "أدخل في هواء الشارع الحديدي، ملفوفة بأفكار وقلق وأبحث عن قلق وأفكار أخرى، أجـــدد القلق بقلق جديد".(3)

فهذا الشارع ليس عادياً هو شارع حديدي مما يرمـــز إلـــى القـــسوة والتجبـــر والجفاف ويخلو من الإنسانية، لذا تشعر شريفة وهي تخترقه بقلق يفضي بها إلى مزيد من القلق، ويتمثل هذا جيداً في هذه الفقرة إذ تقول: "هذا شارع أمر فيـــه مـــرات فـــي اليوم، وفي كل مرة يبدو لي غريباً، بعض هذه العمارات الديناصورية لـــم تكـــن هنـــا البارحـــة، وأخرى عليها أن ترحل من هنا غدا ... ورجال واقفون دون معنـــى ونساء غائبات مع أنهن هنـــا ...".(4)

يبدو الشارع غريباً بالنسبة لشريفة مما يضفي عليه شيء مـــن الوحـــشة مـــع إحساس بالعزلة، إذ نشعر مع الشخصية بطغيان المادة في هذا المجتمع المدني وهذا من خلال وصفه للعمارات بلفظة "الديناصورية" والتي تفيد الضخامة وكذلك تكسبها طـــابع التوحش لكونها خالية من ذلك البعد الإنساني لتزيد على ذلك في قولها رجال واقفـــون دون معنى ونساء غائبات مع أنهن هنا، ولعل في هذا رمزاً لغياب الأخلاق الإنـــسانية وظهور المادية لتطفو إلى السطح.

---

(1) م س: الحب والإبداع والجنون: علي القاسمي، ص 233.
(2) م س، يصحو الحرير، ص 84.
(3) م ن، ص 96.
(4) م ن، ص 96.

ليزيد الروائي من تعميقه لوحشة المكان في هذه العبارة: "هذا الهواء الرصاصي لم يكن موجوداً البارحة في هذا الشارع، البارحة كان الهواء حامضاً سقط مطر من خل أو نبيذ تعرض لهواء فصار خلاً ...".[1]

هذا الوصف الذي تعرض له الشارع يعمق "من الجماليات الفنية لوحشة المكان، ويضيف أبعاداً جديدة إلى جماليات هذه الوحشة".[2]

كيف لا وهي التي ترى في رجال المدينة وحوشاً لتحس بعدم الأمان، ليكون هذا المكان مكاناً يشكل ضغطاً على الشخصية يدفعها للهرب فهو مكان طارد للشخصية: "حين بدأت البحث عنه هب رجال آخرون عسكريون ومدنيون أكلوني دون مقبلات، مصمصوني بعيونهم التي فيها أنياب كبيرة ومخالب نسور من فصيلة الحمير".[3]

والذي يزيد الطين بلة هو حتى الأطفال تشبعوا بهذه النظرة القاصرة. "نظر إلي الطفل الذي لا يتجاوز عمره عشر سنوات وقال: بل غمغم ذلك: امرأة تكمي (تدخن) لا ينقصها إلا ... رجل".[4]

لأن الشارع دائماً ينظر إلى المرأة على أنها كائن ناقص يحمل عاره على جبينه، كما أنه لا يتقبل كذلك فكرة تجول امرأة وحدها في الشارع ليلاً وفكرة وجود امرأة تدخن، فهي في نظره امرأة مسترجلة تثير الذهول والدهشة وتبعث على الرفض والمعاداة.

لنصل إلى الصحراء، هذا الفضاء الشاسع والواسع والذي لم يخلف في شريفة إلا الإحساس بالعزلة "نظرت إلى السماء فارغة كانت لا شيء سوى الله هو الوحيد الموجود في هذا الخلاء المخيف، إن لله إقامة دائمة هنا لذا فقد طالت غيبته عن مدن الشمال، شعرت أن الله لا يمكنه أن يسكن سوى في الصحاري".[5]

تخبرنا هذه العبارة عن التي تتمتع بها الصحراء الجزائرية وأنه على الرغم من ذلك فإن هذا الخلاء المنفتح المنبسط مخيف، إلا أن الأمر الذي دفعنا للتساؤل هو كيف

---

[1] م س: يصحو الحرير، ص 96.
[2] م س: جماليات المكان في الرواية العربية: شاكر النابلسي، ص 284-285.
[3] م س، يصحو الحرير، ص 97.
[4] م ن، ص 97.
[5] م ن، ص 164.

يمكن للسارد أن يتراءى له أن الله لا يمكنه الإقامة إلا في الصحراء وأنـــه قـد أطـــال غيبته عن مدن الشمال ؟ ما الرسالة التي يريد أن يبلغها الباث للمتلقي في هذه العبارة ؟ هل يقصد حقاً غياب الله وهو الحي القيوم الذي لا تأخذه سنة ولا نوم ؟ أم يريـــد بـــه الروائي شيئاً آخر ؟ وكيف يقول عن الله أنه لا "يمكنـــه" وهو الـــذي أمـــره أن يقـــول للشيء كن فيكـــــون ؟

وهو الذي يقول جل جلاله في عزيز كتابه: (الله لا إله إلا هو الحـــي القيـــوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه، يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء وســـع كرســـيه السماوات والأرض ولا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم).[1]

كيف ذاك وقد وسع كرسيه السماوات والأرض ؟ وحتـــى إذا قرأناهـــا قـــراءة رمزية فإننا على الرغم من الدلالة التي سنكتسبها إلا أننا نرجع للقول أنه حتى لو كـــان الأمر كذلك ما كان من المنصف التعرض (الله عز وجل) للذات الإلهيـــة حتى لو كان الروائي يقصد من وراء هذا أن أهل الصحراء أكثر تديناً ومحافظة عن أهل الشمال إلا أن هذا لا يخول له هذا.

كان بإمكانه إيجاد وسيلة أخرى للتعبير عن هذا، وحتى إن كان الروائي يقـــصد هذا الطرح فكيف نفسر ما جاء في هذه الفقرة: "نحن على بعد كيلومترات مـــن مدينـــة بشار، هكذا قال السائق الذي يحدث أكثر من الجميع طوال الرحلة التي دامت أزيد من سبع ساعات، تحدث عن التهريب وعن المدينة التي غزاها العـــسكر وجنـــود الخدمـــة الوطنية فخلقوا مشكلات أخلاقية حيث تفشت ظاهرة تجارة أجـــساد النـــساء واللواطـــة والسحاقة وتجارة الحشيش وأشياء أخرى وهي المدينة التي عرفت بـــالبيرة وموســـيقى الفونـــدو...".[2]

لنتأكد بأن الروائي لم يكن يقصد حلول التدين والتحفظ في هذا الحيز (الصحراء) والدليل على ذلك هذه الفقرة التي أدرجناها والتي تنفي الاحتمال الذي قلنا به ولم يبـــق لنا سوى قراءتها قراءة عادية، فمن غير المسموح التعرض للذات الإلهية بهذه الطريقة

[1] سورة البقرة، الآية 255.
[2] م س: يصحو الحرير، ص 163.

ويبقى الله وحده الذي يحب أن نظهر له الطاعة والذل ونعبده وكأننا نـراه لكـن لعـل الروائي مثله مثل هؤلاء الأعلام الحداثيين الذين سبق لنا وأن تحدثنا عنهم في وقـوفهم موقفاً عدائياً من المقدس والدين وخاصة إذا تمعنا في هذه الفقرة: "يتأمل القمـر الـذي خرج فجأة من تحت كاذبة، كان القمر وحيداً وكما تقول الكتب السماوية لم يكن يـشبه في وحدانية سوى الله لذا قال عنه الأنبياء والأعراب إذ رأوه بهذا الجلال والجمال: هذا ربـي **!!**".[1]

إذاً فهي الكتب السماوية التي أحدثت فيه هذا التأثير هي أفكار مستقاة من الكتب السماوية التي تعرضت للتحريف بالزيادة والنقصان.

ليس هذا فقط بل يزيد على ذلك إذ تأتي إحدى شخصيات حفظ القرآن والـصلاة به لأنه نزل بغير اللغة العربية: "ولم ترد أن تحفظ حتى سورة الفاتحـة لأنهـا قالـت لجدي: إنها بلغة غير لغتي فلو كان الله عارفاً للغتنا لبعث ذلك الكتاب المبـين بلغتنـا البربريـة ...".[2]

أي عاقل هذا الذي يقول مثل هذا الكلام ؟

لتتحول الصحراء إلى مسرح للموت وللقتل: "كانت الحافلة التي تقل المـسافرين ليلاً من بشار إلى وهران تقطع طريقها، أوقفها حاجز مراقبة مزيف صعد مسلحون إلى الحافلة وأنزلوا ثمانية من المجندين الذين حاولوا تمويه وإخفاء كل العلامات التي تـدل على أنهم جنود في الخدمة العسكرية تحسباً لمثل هذه المواقف: طريقة حلاقـة شـعر الرأس، المشيـة، لكنهم اكتشفوهم من خلال آثار مطاط السروال العسكري الذي يربط عند أسفل السـاق".

وإذ وضعوهم جنباً إلى جنب في الضوء الكشاف للحافلة وقد ربطوا أيديهم إلـى الخلف، خرج ملتح لحيته تصل حد صدره من خلف كثبان الرمـال...
زلزلـت الأرض ... رجـت ...

[1] م س: يصحو الحرير، ص 164.
[2] م ن، ص 171.

يهذي السائق الذي فقد عقله، شرع الملتحي في ذبحهم كالخراف واحـــداً واحـــداً ... في ضوء الحافلـــة ...".[1]

لم تعد الصحراء مكاناً آمناً لشريفة لذا فهي ترغب في مغادرة المدينة وتغادرها لتحجز مكاناً بالطائرة "شعرت برغبة مغادرة المدينـــة فوراً".
دارت الدنيـــا.

لم أعد أذكر كيف غادرت الشيخ، حجزت مكاناً بالطائرة وطرت، لم أعد أتذكر من ذلك شيئاً، كيف وصلت إلى المطار، لم أنتبه إلا وأنا أنزل سلم الطائرة في مطـــار السانية بوهـــران ...".[2]

فالصحراء مكان موحش، مرعب، مكان فيه الموت، مكان غيـــر آمـــن، مكـــان طارد جعل شريفة تغادر وترجع إلى مدينتها التي لطالما شعرت أنها غريبة فيها، لتعود إلى فضاء شقتها لتحتمي بها.

نظن أننا قد أضأنا هذه الأماكن ولو إضاءة خافتة، لكننا نأمل في أننا قد أضـــأنا كذلك جانباً من جوانب الشخصية الخفي والمتمثل في المكبوتات الجنسية.

لنستشف تلك الأهمية التي يكتسيها المكان انطلاقاً من الشخصية التي تتحرك فيه وتنتج الأحداث داخله والزمان الذي تعيش فيه، إذ تتفاعل كل هذه العناصر لتشكل لنـــا هذا العالم السردي وتزيد المكان تعميقاً كلما تظافرت الجهود بين هذه العناصـــر كلمـــا يكتسي دلالة جديدة ومختلفـــة.

---

[1] م س: يصحو الحرير، ص 182.
[2] م ن، ص 183.

الخاتمــــة:

بعد ذلك الشوط الذي قطعناه، وتلك الرحلة مع الجسد، تبين لنا أنه أصبح من الموضات الرائجة في النص السردي حالياً.

هناك من اتخذه كوسيلة للتعبير عن بعض القضايا الأكثر أهمية منه، وهناك من حوله إلى رمز يتفتح على عوالم أخرى من الدلالات، مثل الذي جاء في رواية بياض اليقين لعبد القادر عميش، وهناك من اتخذ منه وسيلة للربح السريع، وحيلة في جذب القارئ، ومطية لبلوغ الشهرة والثراء.

حتى رأينا أن هناك من جاءت روايته عبارة عن سيرة ذاتية، صب فيها الروائي كل مكبوتاته النفسية كالذي رأيناه عند محمد شكري، محمد برادة، حميد لحمداني وأحلام مستغانمي ...

لنستنتج أن الكتابة عن الجسد لا تخضع للموهبة الأدبية، وليس كل من يكتب الرواية الإباحية هو أديب، بل يمكن حتى للفرد الجاهل أن يكتب عن الجنس لأنه تجربة ذاتية وليست أدبية.

فمثل هذه النصوص مضيعة للوقت، مفسدة للأذواق، ولا نظن أنه هناك من يهتم لقراءة مثل هذه الروايات. فهذه الخطابات السردية قلما تقرأ، وقلما تدرس وإن قرأت فلن تقرأ إلا في الخفاء لأنها نصوص ليلية، تثير غرائز القارئ وتؤثره عليه لتساهم في التهديم أكثر من البناء.

تناولت الرواية الجزائرية المرأة من جهتين اثنتين، من جهة قدست هذه المرأة ومنحتها شرف الشهادة، ومن جهة أخرى أسقطت من قيمتها واعتبرتها مجرد دمية مسلية خلقت لمتعة سيدها الرجل. وهذا الذي لاحظناه في بعض السرود التي تم لنا إدراجها.

لنستنتج كذلك أن الصورة الفنية المشكلة عبر اللغة هي أخطر من الصورة الفوتوغرافية، لأن الأولى دائمة أما الثانية فهي غير ثابتة وسرعان ما تتمحي من الذاكرة. لتتفوق الصورة الفنية عن الأخرى المرئية، إذا كانت مستوحاة من القرآن الكريم المعجز.

رواية يصحو الحرير لأمين الزاوي هي رواية إباحية باعتبارها روايـــة تـــسرد المشاهد الجنسي، ولما عرفنا أدب الجسد قلنا بأنه الأدب الذي يضم بين دفتيه، الحديث عن العلاقة الجنسية، والروائي لم يتوان في رسم هذه العلاقة في أدق تفاصيلها.

دراستنا للعنوان والمقدمة أحالانا إلى طبيعة النص السردي: يصحو الحريـــــر، باعتبارهما الخطوة الأولى نحو النص ونحو المعنى الكلي للمحكيـــة, فاســـتنتجنا مـــن خلالهما أن هذا الخطاب السردي، هو محكيـــة المـــرأة والجـــنس والليـــل والغـــرف السردية.

تبين لنا ذلك أكثر فأكثر، أثناء دراستنا للجسد أي الشخصية التي سردت جسدها، وأجساداً أخرى. ما اهتمت بشيء آخر إلا الجنس، فشخصياته مهووسة بالجنس وكأنها أخرجت من مصحة عقليـــة.

حتى الأمكنة فقد اكتست طابعاً مغايراً، يختلف عن الأمكنة التـــي اعتـــدناها، إذ أصبحت الأمكنة المغلقة تحمل سيمياء الرغبة واللذة والجنس.

نستنتج أن النص السردي يصحو الحرير هو نص إباحي عـــرض لنـــا الجـــسد لكنـــه لم يقدم البديل. نص لا يقرأ إلا ليلاً وخفية.

ظـــروف إنجـــاز البحـــث:

واجهتنا أثناء بحثنا هذا عدة معوقات، كانت أولاها: حساسية الموضوع في حـــد ذاته، نظراً لطبيعته الإباحية التي صعبت علينا عملية القراءة، فقرأناها على مضض لما فيها من عبارات مسفة وبذيئـــة. بالإضافة إلى قلة المراجع، وإن وجدت فهـــي غيـــر أدبية بالمفهوم الحدثي، من حيث المصطلحات والمفاهيم السردية، أي أنهـــا دراســـات فكرية وأخلاقيـــة.

كما أننا نسعر بعدم الرضى لأننا لم ننجز ما طمحنا إليه، نظراً للظروف التي تم لنا ذكرها أعلاه، وعزاؤنا في ذلك أن كل بحث لا يخلو من نقائص وعيوب، آملين أن نستدرك هذا مستقبـــلاً.

كل الشكر والعرفان والتقدير للأستاذ المشرف: عبد القادر عميش الـــذي كـــان إشرافه علينا، إنسانياً قبل أن يكون أكاديمياً. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع:

I) قائمــة المصــادر:

- القـــرآن الكريــــــم.

1. الأجساد المحمومة: إسماعيل غاموقات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1979.
2. ألف ليلة وليلة: مجهول المؤلف، منشورات دار الشرق، ش،م،م، بيروت، لبنان، ط3، 2000.
3. بياض اليقين: عبد القادر عميش، منشورات دار الأدباء، وهران، الجزائر، 2006.
4. الخبز الحافي: محمد شكري، دار النشر، ط2، 1983.
5. الخصائص: ابن جني، تح: محمد علي النجار، مج2، دار الكتاب، بيروت، 1975.
6. الخفافيش: عز الدين النازي، وكالة الصحافة العربية، د ط ، 1985.
7. دهاليز الحبس القديم: حميد الحمداني، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 1985.
8. ذاكرة الجسد: أحلام مستغانمي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993.
9. الرباط المقدس: توفيق الحيكم، الكتاب الذهبي، د ط، 1994.
10. الروض العاطر في نزهة الخاطر: النفزاوي، تح: جمال جمعة، دار رياض الريس، لندن 1990.
11. زينب: محمد حسين هيكل، دار الهلال، دط، يناير 1953، المقدمة.
12. صوت الغرام: محمد منيع، مطبعة البعث، قسنطينة، 1967.
13. الطموح: عرعار محمد العالي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1978.
14. مالا تذروه الرياح، محمد عرعار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1972.
15. معجم المصطلحات الأدبية الحديثة: محمد عماني، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط2، 1997.

16. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984.
17. نوار اللوز: واسيني الأعرج، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1983.
18. يصحو الحرير: أمين الزاوي، دار الغرب للنش والتوزيع، ط1، 2002.

II) المراجــع:

1. أدب الجسد بين الفن والإسفاف: عبد العاطي كيوان، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005.
2. الأدب الجزائري المعاصر: محمد صالح جابري، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2005.
3. الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير: نور سلمان، دار العلم للملايين، ط1، 1981.
4. أربعون عاماً من النقد التطبيقي: محمد أمين العالم، دار المستقبل العربي، القاهرة، دط، 1994.
5. أزمة الجنس في القصة العربية: غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
6. الأنثى هي الأصل: نوال السعداوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1974.
7. أنظمة العلامات في اللغة والأدب: سيزا قاسم، دار إلياس العصرية، القاهرة، دط، 1986.
8. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: واسيني الأعرج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت.
9. إحسان عبد القدوس في 40 عاماً: كمال محمد علي، الفجالة، نهضة مصر، 1985.
10. إحياء علوم الدين: أبو حامد الغزالي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ج2، 1964.
11. الاسم العربي الجريح: عبد الكبير الخطيب، دار العودة، بيروت، ط1، دت.

12. إشكالية القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط2، 1992.
13. البحث عن النقد الأدبي الجديد: محمد ساري، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1984.
14. بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984.
15. البنى السردية "2": عبد الله رضوان، اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2003.
16. بيان شهرزاد: شرف الدين ماجدولين، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001.
17. بنية النص السردي: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
18. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2005.
19. تحليل النصوص الأدبية: قراءات نقدية في السرد والشعر: عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
20. تطور النثر الجزائري الحديث: عبد الله الركيبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1983.
21. التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1984.
22. الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة: أدونيس، ج3، دار العودة، بيروت، دط، دت.
23. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبوي وهيمنة الشعبي: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط4، 2004.
24. ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.
25. جدلية المكان والإنسان والزمان في الرواية الخليجية: عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.
26. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، دط، 1999.

27. الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية: هشام العلوي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.
28. جماليات المكان في الرواية العربية: شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
29. الجنس والواقعية في القصة، فتحي الأبياري، دار القومية للطباعة والنشر، دط، دت.
30. حاضر المصريين وسر تأخرهم: محمد عمر، تح: مجيد طوبية، الدار المحروسة، القاهرة، 2002.
31. الحب والإبداع والجنون: علي القاسمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006.
32. الحداثة في ميزان الإسلام: عوض ابن محمد القرني، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1988.
33. خطاب الحداثة في أدب الأصول والمرجعية: جمال شحيد، ووليد قصاب، دار الفكر، آفاق معرفة متجددة، ط1، 2005.
34. الخيال الشعري عند العرب: أبو القاسم الشابي، الدار التونسية للنشر، ط2، 1983.
35. الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق: نبيلة إبراهيم، مكتبة القاهرة، دط، دت.
36. الدلالات المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة: أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.
37. رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
38.
39. سارتر مفكر وإنسان: إسماعيل مهدي، أمير إسكندر وغيرهما، دار الكتاب العربي القاهرة، 1967.
40. سرد الآخر: صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
41. السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

42. سيكولوجيا الإبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل أسعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986.
43. السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل تميمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.
44. سيمياء التأويل: الحريري بين الإشارة والعبارة: رشيد الإدريسي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
45. شرق وغرب، رجولة وأنوثة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1979.
46. عالم المرأة في الشعر الجاهلي: حسن عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، 1998.
47. علم النفس والأدب: سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981.
48. فضاء المتخيل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده: زياد أبو لبن، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة العربية، 2004.
49. فلسفة الجمال: أميرة حلمي، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.
50. في الأدب الجزائري الحديث: عمر بن قينـــة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1984.
51. في الأدب الحديث: عمر الدسوقي، ج1، دار الفكر العربي، ط7، 1994.
52. في تاريخ الأدب الجاهلي: حسن عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، 1998.
53. في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 13 سبتمبر 1997، 01 يوليو 2004.
54. القراءة وتوليد الدلالة: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
55. القصة الجزائرية المعاصرة، عبد المالك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، دت.
56. القصة العربية المعاصرة: أنور الجندي، مطبعة الرسالة، دط، دت.

57. القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث: مصطفى علي عمر، دار المعارف، الإسكندرية، دط، 1982.
58. الكتابة والتجربة الصوفية: منصف عبد الحق، مطبعة عكاظ، الرباط، ط1، 1988.
59. اللغـــة واختلاف الجنسين: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط1، 1996.
60. مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي: محي الدين أبو شقرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.
61. المذكر والمؤنث: ابن التستري الكاتب، تح: عبد المجيد هريدي، مكتبة الخانجي، ط1، 1983.
62. المرأة بين الميثيولوجيا والحداثة: خديجة صبار، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1999.
63. المرأة في أدب نجيب محفوظ، مظاهر تطور المرأة في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ (1945–1967): فوزية العشماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
64. المرأة في الشعر الجاهلي: أحمد محمد الحوفي، دار الفكر العربي، ط2، دت.
65. المرأة في القرآن: عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، دت.
66. المرأة والكتابـــة: سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف: رشيدة بن مسعود، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002.
67. المرأة واللغة: محمد عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.
68. مقدمة في السيميائية السردية: رشيد بن مالك، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
69. المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة: عبد الصمد زايد، دار محمد علي للنشر، ط1، 2003.
70. منهج الفن الإسلامي: محمد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1983.

71. موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة: نبيل راغب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دط، دت.
72. النص والجسد والتأويل: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2003.
73. النقد الأدبي الحديث في المغرب: محمد مصايف، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984.
74. هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل: شعيب حليفي، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، 2005.
75. يتم النص، الجينالوجيا الضائعة: أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

قائمة المراجع المترجمة:

1) الأحلام عبر العصور، معجم تفسير الأحلام، بونغراكزج سانتز، تر: كميل داعر، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 1983.
2) بلا حشومة، الجنسانية النسائية في المغرب: سمية نعمان جسوس، تر: عبد الرحيم حزل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.
3) تفسير الأحلام: سيجموند فريد، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، ط2، 1969.
4) جماليات المكان: قاستون باشلار: تر: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984.
5) حفريات المعرفة: ميشال فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1986.
6) السيمياء والتأويل: روبرت شولر، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.
7) الكتابة والاختلاف: جاك دريدا، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.
8) لـــذة النص: رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002.

9) لغة الجسد، كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم: سهيلة العسافين، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

10) ما وراء الحجاب: الجنس كهندسة اجتماعية، فاطمة المرنيسي، تر: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005.

11) مدخل إلى علم الأدب: مجموعة من الكتاب الروس، تر: أحمد علي الهمذاني، دار الميسر للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2005.

12) النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1992.

III) الرسائـل:

1) جماليات المكان في روايات حنان الشيخ: عمر خالد إبراهيم خليفة، تحت إشراف: الدكتور: إبراهيم خليل، رسالة ماجستير في اللغة وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، أيار 2004.

2) السيميائية بين النظرية والتطبيق، نوار اللوز نموذجاً: رشيد بن مالك، تحت إشراف: واسيني الأعرج، عبد الله بن حلي، رسالة دكتوراه دولة في الآداب، جامعة تلمسان، 1994-1995.

3) سيميائية العنـــوان: نماذج تطبيقية من عناوين: جبران خليل جبران، عبد الرحمن بن يطو، تحت إشراف: عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير في تخصص قضايا الأدب والدراسات النقدية المقارنة، كلية الآداب، 2001-2002.

4) ملامح الجسد الأنثوي في شعر نزار قباني: عبد الهادي بلمهل، رسالة ماجستير، تحت إشراف: د/ عبد الواحد شريفي، جامعة السانيا وهران، 2002-2003.

IV) المجـــــلات:

1) أفروديت وموائد الحب: جابر عصفور، مجلة العربي، ع551، أكتوبر 2004.

2) الإشهار والتمثلات الثقافية، الذكورة والأنوثة نموذجاً: أحمد راضي، مجلة علامات، ع7، 1997.

3) تكلمي حتى أراك: منى حلمي، مجلة الكتابة، ع2، يناير 1994.

4) الجسد في الكتابة العربية: عباس صالح، مجلة الوطن العربي، ع1094، بيروت، الجمعة 1989/02/20.

5) الجسد والسرد ومقتضيات المشهد الجنسي: سعيد بنكراد، مجلة علامات، ع4، 1995.

6) الجسد واللغة وسلطة الأشكال: سعيد بنكراد، مجلة علامات، ع4، 1995.

7) حوار عن الأدب: رولان بارت، موريس نادو، تر: محمد برادة، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع25، 1982.

8) الرغبة والجسد: روجيه داودون، تر: محمد أسليم، مجلة علامات، ع4، 1995.

9) رونيه نيري بطلة التائه: كارمن بستاني، تر: محمد علي مقلد، الفكر العربي المعاصر، ع34، ربيع 1985.

10) الرواية ومعركة الأدب الجنسي: كولون ولسن، تر: أحمد عمر شاهين، مجلة إبداع، ع9، القاهرة، 1997.

11) السيرة الذاتية والرواية ولعبة الميثاق المزدوج، حميد لحمداني: هشام العلوي، العلم الثقافي، ع يوم 1997/07/10.

12) السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت، مارس 1997.

13) صورة البطلة في أدب المرأة، جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي: عفيف فراج، الفكر العربي المعاصر.

14) عن الطعام والحب والغواية: جابر عصفور، مجلة العربي، ع550، سبتمبر 2004.

15) عشيق الليدي تشاترلي: ماهر شفيق فريد، مجلة إبداع، ع9، سبتمبر 1997.

16) العري في الفن والحياة، من كتاب الفن العاري، تر: منى إبراهيم، مجلة إبداع، ع9، القاهرة، 1997.

17) قصص الحب في الليالي: محمد رجب النجار، مجلة فصول: ألف ليلة وليلة، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج13، ع1، ربيع 1994.

18) محمد شكري: هيام دربك، جريدة الصحراء، ع يوم الأحد، 06 يوليو 1997.

19) مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي: يمنى العيد، مجلة الطريق، ع4، نيسان 1975.

20) النقد النسائي في عالم الضياع: إيليز شولتر، مجلة الثقافة العالمية، ع7، مج2، نوفمبر 1982.

21) هل هناك لغة نسائية في القصة ؟: محمد برادة، مجلة آفاق، ع12، أكتوبر 1983.

22) الوقوع في فخ الجسد: محمد قطب، مجلة القصة، ع98، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1999.

الفهرس